c. c. postale

PINACOTHECA

STUDI DI STORIA DELL'ARTE

diretti da

ROBERTO LONGHI ed EMILIO CECCHI

LIBRARY
MAY 5 1966
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
BERKELEY

REDAZIONE E AMMINISTRAZIONE DI
PINACOTHECA
15, VIA ANTONIO BOSIO
ROMA
(37)

PUBBLICAZIONE BIMESTRALE

ANNO I, N. 5-6 - MARZO-GIUGNO 1929-VII

Digitized by Google

SOMMARIO

Pag.

CORRADO PAVOLINI - *La pittura dei Romani e Villa Item* (con 15 illustrazioni) 235

ROBERTO LONGHI - *Quesiti Caravaggeschi* - II. *I precedenti* (con 53 illustrazioni) 258

LUCIA L. LOPRESTI - *Francesco Cozza* (con 10 illustrazioni) 321

ALBERTO FRANCINI - *Un singolare ottocentista: Fortunato Duranti, 1787-1863* (con 15 illustrazioni) 335

MARIO TINTI - *Italianismo di Cézanne* 349

E. C. - *Contestazioni* (con 1 illustrazione) . . . 353

CONDIZIONI DI ABBONAMENTO

ABBONAMENTO ANNUO		UN FASCICOLO SEPARATO	
Italia e Colonie	**L. 60**	**Italia e Colonie**	**L. 12**
Estero	**» 100**	**Estero**	**» 20**

VAGLIA: PINACOTHECA - 15, Via Antonio Bosio - ROMA (37)

Digitized by Google

Digitized by Google

Nel 1930
L'ITALIA LETTERARIA

Grande settimanale, di lettere, scienze ed arti

DIRETTO DA

G. B. ANGIOLETTI e CURZIO MALAPARTE

Segretario di Redazione: ENRICO FALQUI

Continuerà a svolgere il programma che gli ha procurato nei primi cinque anni di vita così larghi consensi e una diffusione non mai raggiunta in Italia da un giornale letterario.

Pubblicherà articoli, racconti, rubriche di:

S. Aleramo - Alvaro - Angelini - Aniante - Bacchelli - Barilli - Bellonci - Bottai - Bulferetti - Bragaglia - Bruers - Cajumi - Caprin - Cardarelli - Carocci - Casella - A. Cecchi - E. Cecchi - Chiesa - Comisso - Costantini - Consiglio - d'Amico - Debenedetti - De Zuani - Fracchia - Franchi - Francini - Frateili - Gadda - Gargiulo - Gentile - Balbino Giuliano - Grande - Gromo - Lanza - Linati - Lipparini - Longanesi - Longhi - Loria - Lualdi - Maccari - G. Manzini - Marinetti - F. M. Martini - Mastri - Missiroli - Monelli - Montale - Montano - Moretti - Mortari - Nardi - Nebbia - A. Negri - Neppi - Novaro - Ojetti - Oppo - Pancrazi - Panzini - Papini - Pellizzi - Pedrazzi - Pellizzari - L. Pietravalle - Pirandello - Prampolini - Raimondi - Ramperti - Saba - M. Sarfatti - Solari - Solmi - Spaini - Tecchi - Tinti - Titta Rosa - Timpanaro - Torrefranca - Trilussa - Ungaretti - Valeri - Veretti - Vergani - Volpicelli - Vicinelli - ecc.

Offre agli abbonati per il 1930 vantaggiose combinazioni d'abbonamento cumulativo con opere letterarie ed artistiche di gran pregio, edite dai principali editori italiani, e con numerosi giornali e riviste. Chiedere il programma.

ABBONAMENTI

Italia e Colonie: Un anno L. 20 - Un semestre L. 12.
Estero: il doppio.

Conto Corrente Postale 1 10059

Direzione e Amministrazione: Roma, via della Mercede, 39 - Tel. 65-846

Digitized by Google

LA PITTURA DEI ROMANI E VILLA ITEM

Non specialisti e forse perchè non specialisti, molti di noi sono naturalmente portati a sommare, unificandole nel ricordo, le impressioni via via ricevute dalle singole opere d'arte di un dato periodo; trascorrendo dalle variazioni dello stile individuale ai caratteri comuni di razza, in vista d'un bilancio lato, che non è probabilmente di « bellezza », ma di « civiltà ». È lecito confessar la tendenza antiestetica a non concepire un creatore all'infuori d'un clima? Si vorrebbe non esser fraintesi; perchè insomma ne riconosciamo i meriti, ma non crediamo alla critica storica. Si può credere bensì che sempre l'uomo operi « in funzione » della propria epoca: e che nell'epoca si ritrovino perciò ad un grado astratto e sublimato, mondi d'ogni effimera passione, tutti gli apporti individuali. Il gusto esiste di fiutare, d'ogni tempo, l'odore caratteristico. Di riconoscere in ogni tempo, confluito nel bel fiume collettivo, il disperso rivo di ciascun particolare travaglio. Mi pare che i tecnici, i dotti, guardino troppo da vicino la materia dei loro studî; con tanta frequenza in quel che ne scrivono manca il sentimento poetico di un'atmosfera determinata. Di qui derivano come è probabile la maggior parte degli errori di valutazione, anche particolare; e si può supporre che l'attenzione degli studiosi, stancata dal dettaglio microscopico, resti incapace di mantenersi a quel grado di ilare freschezza da cui nascono le intuizioni critiche più acute. Specie quanto più ci si allontana nei secoli, e i documenti si fanno radi, con lacune spesso paurose, tanto più si vorrebbe pretendere dagli esegeti una facoltà, per così dire, di sintesi ambientale, che li conduca agevolmente a riscontrare, nei segni isolati d'un oscuro complesso sociale, una identità certa, la parentela immancabile del « timbro » espressivo. Ciò che allora ha filtrato in noi la memoria visiva delle opere plastiche non ha da restar termine unico di giudizio, ma sfruttare i contributi efficaci d'altre concorrenti assimilazioni, dalla letteratura, dalla tipologia locale, dal paesaggio. Quanto a me un esempio dei meglio caratteristici, e (con quello d'una cooperativa di poeti a far Omero) il più memorabile della cecità erudita lo ravviso volentieri nel mancato, anzi nel negato riconoscimento dell'originalità figurativa dei romani. Con molta irreverenza, mi son sempre parsi buffissimi codesti tedesconi incaponiti a dimostrar scientificamente che i romani non furono se non grossolani copisti dei greci. È da credere che l'affermazione sbalorditiva, eppur finora supinamente accettata dall'universale, abbia la sua origine proprio nel fatto che quegli archeologi il monumento dell'arte romana lo guardarono troppo da vicino. Ora a chi è avvezzo invece a veder le cose con un certo sfogo prospettico e libertà intuitiva; a chi conosce un poco, col Lazio e la sua natura, gli scrittori latini e le trasteverine d'oggi, è sempre venuto spontaneo, anche se non formulato con chiarezza, il pensiero che gli affreschi dell'Esquilino e del Palatino, della Farnesina, del Quirinale e di Ostia, fossero espressioni dirette d'una visione propriamente romana; o che ci bisognasse altrimenti mutare dalle fondamenta il nostro concetto d' « ellenico ». Meccaniche, stanche ripetizioni di modelli greci, quelle pitture! L'origine di certi schemi restando innegabile, l'animo, il linguaggio che nella libera ricreazione di essi si manifesta, come si è potuto rifiutarli romani? Mostruosità del sapere. Un'influenza purchessia è ammissibile in ogni caso nei soli riguardi di alcuni moduli compositivi; o della rappresentazione convenzionale e obbligata dal mito pagano. Ma il ritratto; ma la decorazione; ma il paesaggio? Del pari lo spirito della terra campana, di quelle donne, perfino di quella parlata, quale viaggiatore sensibile non ne ha ritrovata l'eco stupefacente a Ercolano e

Digitized by Google

a Pompei? La consanguineità tra gli aspetti regionali di quel vero, e le immagini di quell'arte dissepolta, è anche attualmente evidentissima. Per molti, in silenzio, queste cose non hanno mai fatto dubbio. Si trattava di una certezza così spontanea da non chiedere, si direbbe, pratica dimostrazione; e così restava tuttavia indimostrata.

Grande benemerenza del dott. Marconi (1) è di aver posto oggi risolutamente il quesito della pittura romana come fatto estetico autonomo. « L'ostinata e inutile ricerca dei prototipi impedì di considerare il lato positivo dei problemi presentati da ogni singola opera: cioè, quanto in esse era di nuovo, di originale... Si è voluto finora ricostruire l'arte sulle copie », ma l'esame accurato di esse « ha dimostrato quello che il solo buon senso poteva suggerire: cioè la inutilità assoluta e l'infecondità del tentativo. Si è capito che l'unico aspetto ancor positivo di una copia era quello che tradiva anche debolmente la personalità del copista; il riconoscere nel copista una *persona* ha distrutto il valore obbiettivo della sua opera ».

* * *

Sviluppandosi da tali accortezze, questo libro opportuno e nella tesi convincentissimo indica quale posizione critica debba ormai assumersi necessariamente per ogni ulteriore ricerca, che si voglia proficua, sull'argomento. Il Marconi ha portato insomma alla vita un tema creduto morto. D'un riverbero supposto ha fatto una luce diretta: non importa poi se fulgida o fioca; e non disconoscendo il contributo formale ellenico, là dove esso si mostra, ricerca l'esprimersi d'intuizioni plastiche, che rispondano ad atteggiamenti caratteristici della romanità creatrice. Data la premessa, forse nello svolgimento egli è stato anche troppo timido ad affermare una simile indipendenza di fatto, secondo noi ovvia; si poteva andare molto più oltre, senza venir meno al rispetto della verità. Le scene nuziali della Farnesina (tav. 12-13), quella di gineceo da Ercolano o Stabia (Napoli, Museo Naz., tav. 16), l'Ercole e Telefo (tav. 23-25), per non citar che queste, sono d'una latinità sostanziale che salta agli occhi. Ma in genere le osservazioni dell'A. appaiono assai acute; in più casi pienamente dimostrative; anche se nel disegno dell'opera resti qualcosa di confuso, talvolta per immaturità d'elaborazione critica, più spesso per incertezza d'attribuzioni cronologiche. Così qualche calcolo e deduzione potrà essere in avvenire riveduto; fermo restando il merito di complesso e la giustezza di parecchie vedute parziali. Quello che per noi, poco più che amatori dilettanti in materia, era null'altro che un convincimento istintivo, trova ora ragionata illustrazione da parte d'un uomo del mestiere, cui la competenza specifica non ha tolto di poter ragionare e sentire.

Io spero non essere accusato di contraddizione se, dopo quanto lasciato intendere sul rapporto tra individuo e secolo, m'attento a dire qualcosa di pressochè opposto. Quel punto di vista panoramico, utile mezzo ad illuminazioni generiche, non può nè deve continuarsi nello stadio secondo della ricerca, che vuol essere di documentato controllo. A questo punto un esame, un riconoscimento delle personalità è chiaro che diventa tanto più necessario, in quanto da esse soprattutto si esprimono i sensi basali d'un genio di stirpe. A mio avviso dunque il Marconi non ha badato abbastanza a distinguere tra quelli che sono gli evidenti prodotti d'un lavoro umile e collettivo, l'enorme maggioranza cioè del superstite patrimonio romano, e le rare opere nelle quali, di veri creatori, non manca se non la firma. Eppure là dove egli discorre d'una certa insoddisfazione, che lascia in noi la pittura dei romani, aveva sfiorato la verità. « Non abbiamo l'adesione entusiastica, la dedizione, quale, di fronte all'arte, il senso di un nuovo mondo che si rivela ed illumina, la comprensione immediata di un confine totale, di una completezza e di una perfezione; ma restiamo

(1) Pirro Marconi, *La pittura dei Romani*. Biblioteca d'Arte Editrice, Roma, 1929. Con 154 tav.

Digitized by Google

incerti, con l'intuito oscuro di una cosa che non finisce, di un moto che non conclude, di una discrepanza, e invece dell'entusiasmo di adesione la critica si intende istintivamente chiamata senza il nostro volere da quel moto di sospensione che vuol farsi causa di sè. E tentiamo da un lato e dall'altro cautamente l'opera, come se ci volesse celare qualche cosa; la memoria si mette in moto a cercar qualche cosa di simile (chi mai, se non un povero, di fronte ad un'opera d'arte cerca *qualche cosa di simile?*) finchè disintegrati gli elementi e ripercorrendo il cammino che li condusse ad unirsi, troviamo l'immagine originale non portata alla chiarezza, la forma presa d'accatto, le parole avute in prestito, la sostituzione della reminiscenza alla spontaneità, il mimetismo; e abbiamo così la ragione della nostra prima sensazione ». A questo disagio, così giustamente avvertito e dichiarato, si può attribuire causa ben diversa. I documenti, sui quali fondiamo il nostro giudizio, sono, quasi tutti, « pitture » in quanto materialmente « dipinti »: ma è troppo chiaro che di pitture vere e proprie non hanno nè l'origine nè la destinazione. Chiunque abbia passato un'estate in una villetta d'affitto, e durante la siesta pomeridiana siasi perduto, con gli occhi al soffitto, a guardarvi svagatamente quelle ingenue filettature dei riquadri, quei trionfi centrali di frutta o cacciagione dove s'attacca la catena del lume, agli angoli quelle cornicette ornamentali con entro la breve scena paesistica, appena suggerita per accenni di pennello, chiunque insomma conosca e gusti per ciò che valgono questi dolci « abbellimenti » borghesi, ha già inteso cosa sia per gran parte la pittura romana e campana che ci avanza. È il fatto d'imbianchini. Essa presenta un reale interesse storico e archeologico; ma trarne delle deduzioni sullo stato d'un'arte è per lo meno pericoloso. Sarebbe come voler ricostruire la pittura moderna, per ipotesi scomparsa, sulla base degli ottocenteschi soffitti di provincia scampati. Si tratta, qui come nell'antico, di una « convenzione » pura e semplice, isolata affatto dal corso effettivo dell'arte propriamente intesa, e che si ripete all'infinito di sullo « spolvero » tramandato di generazione in generazione, senza menomamente subire l'influenza degli sviluppi figurativi. Non negherò che queste forme immobili dell'analfabetismo decorativo, prive di relazione apparente col tempo, mi piacciano un mondo; ma neppure negherò ch'esse concorrano ad esprimere indirettamente, e per assurdo, la condizione del gusto in un'epoca data. Gli affreschi di Pompei in questo senso, anche i più mediocri, mi parlano con somma vivacità della vita pompeiana nei suoi più ineffabili e segreti aspetti; mi aiutano a prenderne lirica coscienza. Ma da ciò, all'adoperarli come materiale di fiducia sul quale esprimere un'opinione estetica, francamente ci corre. Non è colpa di nessuno se le opere d'arte sono andate distrutte; l'equivoco incomincia nel punto in cui, alla loro mancanza, si tenta supplire con surrogati che non surrogano; o, quanto meno, senza individuarli per tali. Rischiosa la tendenza ad assumere i prodotti di un'attività artigiana, tradizionale, o di specie ovviamente popolaresca, come solidi elementi di stima per la ricostruzione ideale dello svolgimento figurativo. Si sa che quelle manifestazioni non coincidono che molto all'ingrosso coi tempi e con l'indirizzo regionale. Sono come un linguaggio statico e, con poche variazioni di cadenza, in sostanza internazionale. Ma talune conclusioni dell'A. mi sembrano scarsamente persuasive per ciò soprattutto, ch'egli ha posto sopra un medesimo piano di valutazione documenti a carattere « convenzionale » nel senso accennato (dunque niente affatto probanti per quel che è dello svolgimento stilistico e cronologico) e documenti di autentiche personalità creatrici, mercè i quali si entra in reale contatto col fenomeno artistico. Forse nuoce al Marconi quella sua concezione un po' « progressista » dell'arte, della quale vedremo più avanti altri effetti, e che lo induce una volta a parlare della « *possibilità* (!) di una piena arte », e a lamentar dovunque, senza distinzione di qualità interiore, la presenza di caratteri supposti negativi: mancata intuizione della spazialità, assenza del problema luministico, deficiente senso prospettico; etc. Ora è da supporre che « difetti » simili non abbiano che un peso troppo secondario nelle opere, per così esprimerci, anonime e commerciali: nelle quali la realtà apparente non è più, e di proposito, che un ammicco,

Digitized by Google

una cifra ammessa. Trattando d'opere di derivazione ellenistica, e d'altre ellenistico-romane, nelle quali è un modo di rappresentare sommario, abbreviato, conciso (*stile compendiario* l'hanno definito, nientemeno), l'A. si diffonde a studiarne l'importanza e l'origine. Che è a suo avviso egizia; ma non nega con questo elementi « compendiarî » anche in affreschi delle tombe etrusche; e insomma riconosce valore di problema scientifico all'esistenza di una maniera, che gli ignoranti sanno per conto loro antica come il mondo, d'una patria ben più vasta che non l'Egitto e l'Etruria, e, a giudicarne dalla pratica che ne continua trionfalmente anche ai giorni nostri in fregi e sovrapporte, immortale addirittura. Al contrario, se ci togliamo da questi ed altri aspetti della « manualità » grezza, costituenti l'avanzo preponderante del *corpus* pittorico romano, per volgerci ai resti, ohimè scarsi ma dunque tanto più preziosi, dell'arte cólta, non troviamo d'essi nel Marconi una considerazione particolare e diversa. Così in riguardo al citato Ercole e Telefo, meglio che la proposta attribuzione all' « ellenismo micrasiatico » (troppo più ingegnosa che non comporti la schietta naturalità meridionale di quella pittura) avrebbe giovato un'adesione diretta alla forza generosa che ne spira: e con un esame, indipendente da ogni vincolo scientifico, dell'allegro pastorello-scugnizzo, subito si sarebbe messo a tirar aria di dialetto partenopeo; come la vitrea bellezza del canestro di frutta avrebbe lasciato agevolmente anticipare, al corso sotterraneo della tradizione plastica che s'intende del Sud mediterraneo, lo sbocco di quel realismo « secco », di cui doveva ritrovarsi il miracolo nel primo Caravaggio. Caratteri italiani. Perchè non aggiungere: latini, nella sproporzione architettonica tra le varie figure? L'enorme massiccia Arcadia dal capo infiorato ha quella fastosità stessa, di timbro così romano, d'un arco di trionfo nel Foro. Travertino e convolvoli.

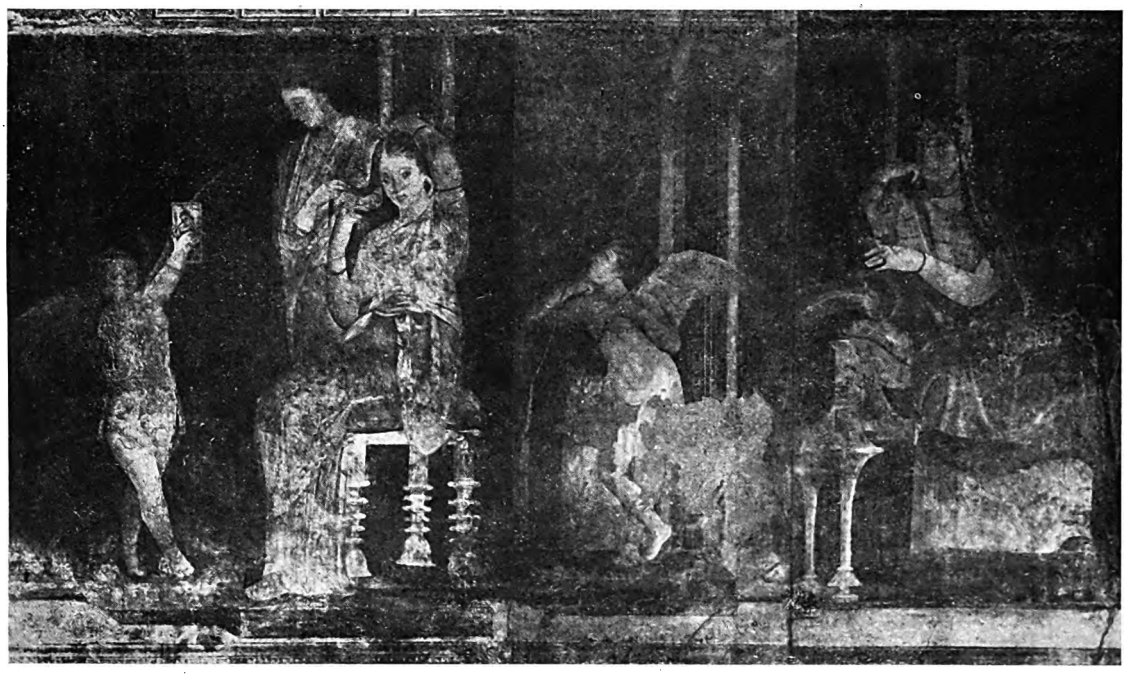
Ma io attendevo l'A. soprattutto all'analisi della Villa dei Misteri; con quella stessa ansia, se non più grande, onde il lettore d'un saggio originale sull'arte del Cinquecento aspetterebbe, dopo la mezza riga dedicata a un Bernardino Campilio, il capitolone su Raffaello. Dichiaro subito che le quattro stremenzite paginette (38-41) del dott. Marconi su questo argomento strabiliante, su quest'*unicum*, mi hanno deluso non poco. Il gran fresco della Villa dei Misteri non è soltanto, a più titoli, il documento massimo di quella attività su cui si esercita l'acume dell'agguerrito e coraggioso critico italiano: ma anche, e specialmente, un capolavoro assoluto. « Fuori concorso », per dirla con scherzosa grossolanità. È un edificio severo di genio e di poesia, torreggiante in una dilettosa pianura. E se da qualunque punto si guardi all'assieme dell'arte pagana l'occhio incontra sempre la sua mole dominatrice, esso è poi il solo monumento figurativo della antichità classica che possa in qualche modo adeguarsi ai divini prodotti della pittura murale cristiana, per misteriose vie congiungendosi a Giotto, a Masaccio, a Piero, all'Urbinate. Veramente non si comprende come un'opera di tanto significato e splendore sia finora rimasta indifferente, e pressochè ignota, al mondo in genere della cultura; ma straordinario addirittura che non abbia richiamato almeno l'attenzione, solitamente anche troppo sveglia, degli artisti moderni. La bibliografia che la concerne è assai magra, e non sviluppa che temi d'archeologia o d'interpretazione contenutistica (1). Uno fra i pochissimi che l'hanno illustrata è tanto lontano dal sospettarvi un qualunque interesse artistico, da affermare che il suo valore « non è di s'ile, ma di soggetto »; e in altri è sottinteso o dichiarato il riferimento allo smarrito « originale greco ». S'intende che il dott. Marconi non cade in questi errori badiali. Anzi egli riconosce, sebbene con strane riserve, trattarsi di lavoro artisticamente importante; che nella invenzione « è originale e non presuppone un modello antecedente ».

(1) S'attende ora un ampio saggio del Prof. Amedeo Maiuri, annunciato come prossimo dalla Libreria dello Stato.

Digitized by Google

* * *

Entrando la prima volta in Pompei per la Porta di Nola, si fa nell'animo del turista una singolare gaiezza, quasi una certa fittizia esaltazione come da bevanda lieve e spiritosa. In contrasto con lo spettacolo che l'attende, insomma di rovina e desolazione, egli avverte un allegro stimolo di vita cercargli il cuore e la mente: e sarà quell'aria di villeggiatura elegante, oggi ancora tanto risentita, sulla quale nulla può il ricordo e l'effetto della sepoltura millenaria; o saranno le vie lastricate a grossi blocchi ineguali, fatte apposta per provocare dalla fantasia immaginarie scenette: il ritorno in barroccino, per l'ora di cena, d'un qualche signore dalla sua vigna nei dintorni;



Vestizione

Fig. 1. — Pompei, Villa dei Misteri dionisiaci.

il lamento d'obbligo contro la pessima manutenzione stradale (con tante tasse che ci mette il comune!); o saranno quei tegamini, quelle tazze, quei boccali, disposti sul banco delle trattorie e dei bar in attesa del cliente; è certo comechessia che ciascuno, nel prender contatto con Pompei, lo fa non senza un'enorme dose di spensierata e imprudente fiducia. Nè la solitudine e il silenzio del luogo, nè le case devastate e rotte, nè certi teschi candidi che occhieggiano qua e là dagli interni come etichette di veleno, bastano a far avvertiti d'un pericolo prossimo; tanta l'incoscienza, l'ottimismo inguaribile degli uomini. L'evidenza d'un mondo ancora operante — così forte è l'illusione provocata dalle cose intatte al loro posto utile — sostiene nel suo capzioso miraggio la buona fede innocente del visitatore. E, sulle prime, quando dalla via si penetra nelle abitazioni, anche le immagini del mito religioso divertono; queste Veneri in folla, Giunoni, amorini, satiri, menadi, sileni, ermafroditi, ninfe, lari; e quando il malizioso custode fa notare una lampada bronzea costituita da una figura virile, al cui fallo spropositato dalla curva stravagante è sospeso il lume, si ride con franchezza. È soltanto per gradi che filtra in te il veleno di quelle tali etichette, e che, di

Digitized by Google

fronte ai simboli grossolani d'una credenza superstiziosa e sessuale, ripetuti fino all'ossessione in una terra di scheletri, il riso ti si vien gelando sul labbro. Chi l'ha letto, ricorda allora il *San Francesco* di Chesterton: dove lo scrittore denuncia, in una pagina stupenda, l'errore della civiltà antica, « troppo profondo perchè lo si possa definire idealmente; chiamiamolo in breve l'errore del culto della natura. Si potrebbe, quasi altrettanto giustamente, chiamarlo l'errore d'essere naturali; ed era un errore naturalissimo... Nessuno ha scritto, da questo punto di vista, una vera storia morale dei greci. Nessuno ha visto nè la portata nè la stranezza dell'avventura. Gli uomini più saggi dell'universo si fecero un dovere d'essere naturali; ed ecco che la cosa la più antinaturale dell'universo fu la prima cosa che fecero. L'effetto immediato dell'omaggio al sole e alla soleggiata salute della natura fu una perversione che si propagò come la peste ». L'errore si perpetua nei romani: « Così il fatto di trattare il sesso semplicemente, come una cosa innocente e naturale, fece sì che ogni altra cosa innocente e naturale si trovasse come bagnata e saturata dall'idea di sesso ».

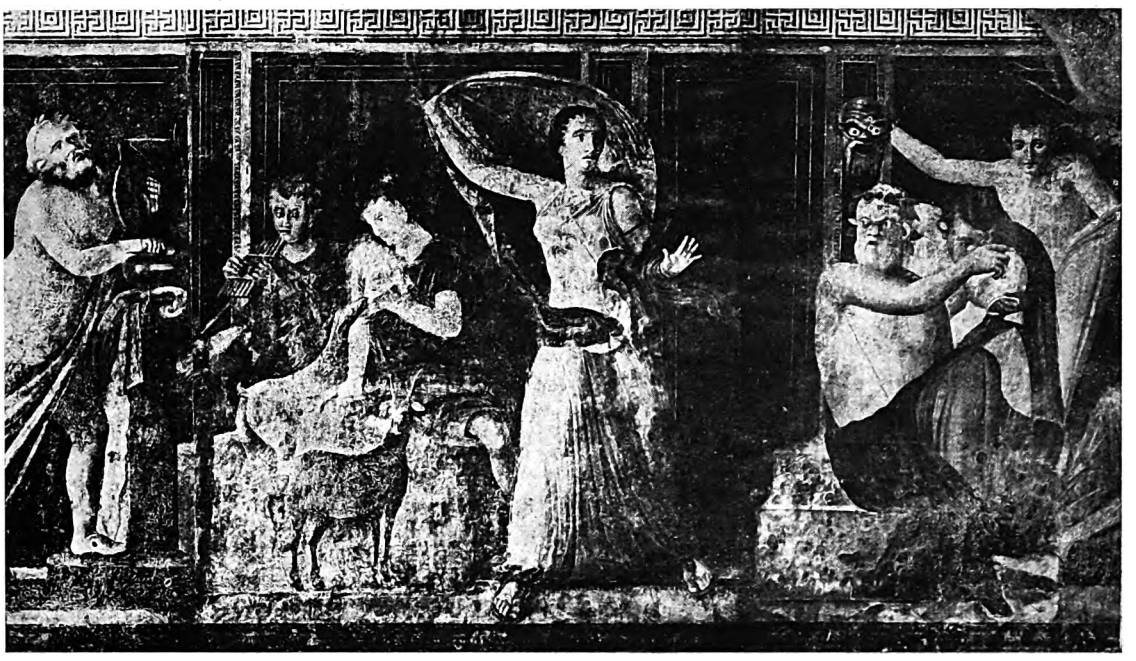
Catechest | *Agape*

Fig. 2. — Pompei, Villa dei Misteri dionisiaci.

L'ambiguo, morbido contraccolpo di codesta incombente « magìa naturale », che (come nota lo stesso Chesterton) non poteva essere approfondita senza cadere nella magìa nera, finisce alla lunga col proiettare sulla Pompei così festosamente affrontata una livida luce di terremoto. Ci si sorprende ad un tratto, per la prima volta dopo molte ore di visita, a ripensare il cataclisma che la distrusse; e d'improvviso la città ci sembra ben morta, orribilmente morta, dove tutto parla ancora di vita. Quelle ossa atteggiate allo spavento, alla rassegnazione o alla fuga, sono d'anime che non troveranno redenzione nell'eternità. Così Pompei diventa sinistra; e non si vuol più che fuggirne. L'arte stessa che ne fiorisce le mura dirute, partecipa di quella spaventosa condanna. Ma ci si faccia ora nel triclinio della Villa Item.

Digitized by Google

Immediatamente il soffio di una patetica, sovrana bellezza pura c'investe; disperdendo le grasse nebbie dell'incubo osceno. Qualcosa da quelle pareti ci si mostra che inesplicabilmente non suscita, nella parte più oscura di noi, una ribellione, un'insofferenza si dovrebbe dire cattolica. Ma non siamo qui proprio di fronte al massimo della magìa nera, alla rappresentazione dei tenebrosi e turpi misteri orfici? Non mi spetta, e non ho competenza nè voglia per metter bocca nel giuoco delle interpretazioni, avanzate in riguardo al soggetto specifico di questa pittura. Quale che esso sia, vengano pure a garantirci che la neofita inginocchiata vuol trarre da una sorta di corbello di tela e di paglia un enorme membro virile! Sarà di certo come vogliono; io registro l'impressione, ricevuta da quel particolare e dall'assieme, di un regal senso di castità e quasi di arcana frigi-



Comunione | *Annunciazione*

Fig. 3. — Pompei, Villa dei Misteri dionisiaci.

dezza. C'è nel grande encausto, 17 metri di sviluppo per 3 di altezza, l'evasione sovrumana, che non spiego ma riconosco, dalla pastoia maledetta del culto naturale. È noto d'altronde che il fondo delle religioni, come l'orfismo, misteriosofiche, è schiettamente etico; e che, nel caso particolare, par trattarsi d'una sorta di dramma sacro o azione liturgica, rappresentante per simboli le vicende della passione, morte e resurrezione di Zagreus (Dioniso). Alla base dell'orfismo è una dottrina teologica e morale ben definita: la lotta, nell'essere umano, fra la natura titanica (senso) e la dionisiaca (spirito); il perduto contatto, nel rivestirsi di materia dell'anima, col principio spirituale; la necessità di purificare l'anima stessa dall'elemento oscuro del corpo, prigione dolorosa ma necessaria, per ricongiungerla alla sua origine divina. Quanto alle varie fasi dell'iniziazione, il rito svolge il tema dello sposalizio mistico dell'anima, la Sposa, con Zagreus. Mentre si sacrificano profumi ed incensi, la futura sacerdotessa è sottoposta a varie prove, comportanti dolori fisici e morali: per giungere al divino, l'anima ha da essere spoglia da ogni attaccamento dei sensi,

Digitized by Google

da ogni desiderio e passione. Ecco la « vestizione » della Sposa; ecco la « catechesi », lettura del rituale; ecco l'« agape sacra », simbolo della comunione col Dio, preceduta da lungo digiuno e da cerimonie lustrali di purificazione, dopo le quali si è ammessi a cibarsi dell'alimento spirituale (acqua, farina e puleggio), « pane di vita disceso dal cielo » (1). L'anima ha da morire a sè stessa, abbandonare tutto il bagaglio terreno, e rinascere libera e pura; « la seconda nascita », in sostanza, di cui è parola nei Vangeli. Ora in tutto ciò è qualcosa che nettamente si stacca dalla concezione pagana del divino; se addirittura non la contraddice. Nell'orfismo sembra d'intravvedere a momenti come un

Dionisо e Core | *Passione*

Fig. 4. — Pompei, Villa dei Misteri dionisiaci.

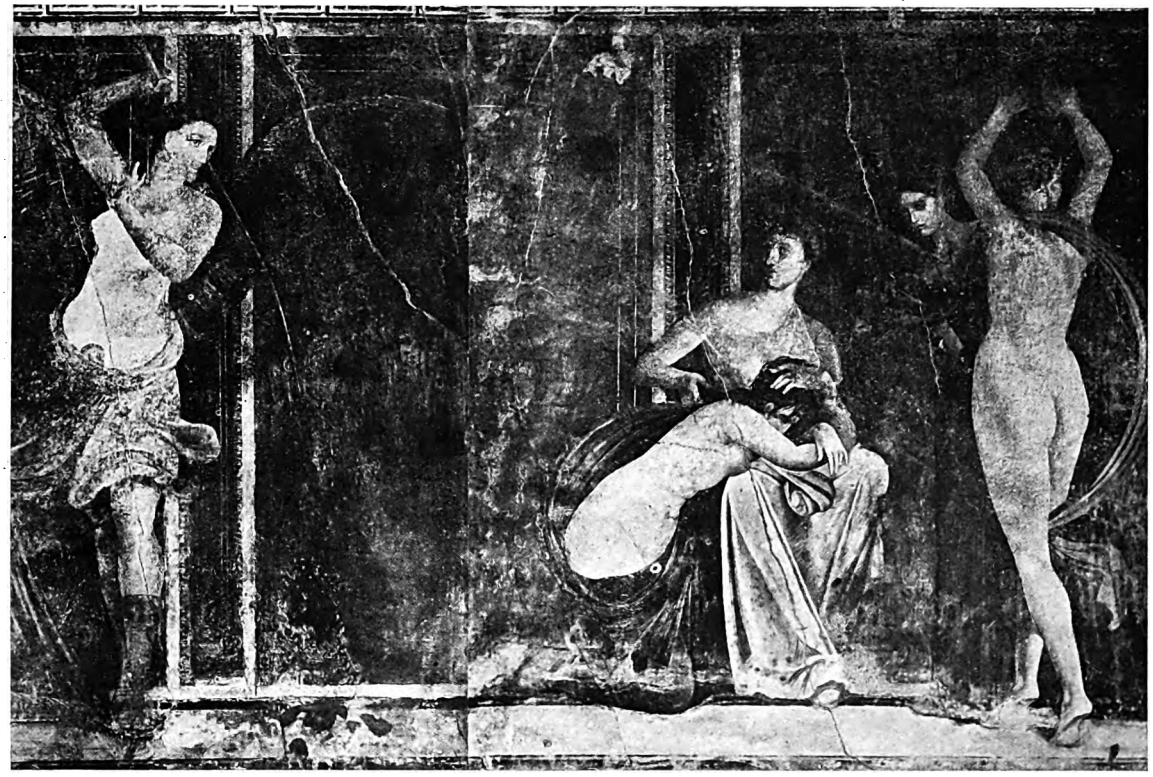
preannuncio oscuro, legato tuttavia per mille fili ai culti olimpici, del sublime evento avvenire. Checchè ne sia, è certo che dal panteismo naturalistico della religione ufficiale si passa con questa religione segreta a una sorta di monoteismo spiritualistico. Nè si può escludere che in quella segretezza medesima, invece che volontà degli iniziati o dogma, ci sia l'effetto di una difesa sociale contro una fede di sacrificio e di rinuncia; come accadde col cristianesimo in Roma: dove dei primi seguaci di Gesù, nascosti nelle catacombe, egualmente avrebbe potuto esser detto che esercitavano pratiche occulte e « misteri ». Sta di fatto comunque che il problema della redenzione dello spirito dalla tirannia del corpo è posto, bene o male, dall'orfismo; e i suoi accòliti resta necessario figurarseli in tutt'altro clima morale e mentale da quello del mondo classico. La malinconica, e fin tragica purezza del pittore della Villa Item sarebbe allora quella d'un credente esiliato in una società pazza e corrotta;

(1) Giovanni, VI.

Digitized by Google

d'un uomo geniale che abbia confusa coscienza e nostalgia d'un qualche non ancora identificato paradiso perduto.

Ipotesi di tal natura non si formulano qui se non per tentare l'interpretazione, meramente poetica, d'un fatto inspiegabile razionalmente. Nessuno, si spera, vorrà confutarle sul terreno della logica, della storia o della scienza; dove da sè stesse si dànno, inermi, per vinte. Ma io voglio rendermi conto in qualche modo — e sia il più assurdo per la ragione dei dotti — di questa sensazione



Passione | *Resurrezione*

Fig. 5. — Pompei, Villa dei Misteri dionisiaci.

precisa, che ciascuno di noi, con la nostra educazione e mentalità, può introdursi nel mondo espressivo di quest'opera senza quella sottil repugnanza, morale probabilmente all'origine ed estetica in effetto, che di fronte a tutte l'altre della pittura antica senza eccezioni. Nella Villa dei Misteri si sta come nelle «Stanze» del Vaticano.

E c'entra, ben s'intende, il grado dell'arte. Ho già notato come il Marconi non distingua a sufficienza nel suo bel libro tra prodotti popolareschi e prodotti cólti. È il momento d'aggiungere, attenendoci per chiarezza e comodità agli stessi esempî da lui proposti, che i soli dipinti dai quali emergano ben visibili i segni di definite, autonome personalità (intendiamo latine) sono, insieme con qualche testa di ritratto, il già accennato Ercole e Telefo e la Citareda (da Boscoreale; tav. 43). Il resto è «bottega»; anche se, come nel caso degli Amorini Rospigliosi, dei Satiri e Menadi dalla Casa dei Dioscuri, delle Nozze Aldobrandine, finissima bottega. Ora delle due opere citate — le uniche o quasi, ripetiamolo, di veri artisti pervenute fino a noi — quale potrebbe

Digitized by Google

avvicinarsi senza scandalo all'encausto dei Misteri? Basta porre l'interrogativo perchè, anche tralasciando il materiale confronto, l'eccellenza di quell'affresco si riveli fuor d'ogni più decoroso paragone. A un'altezza simile, si capisce che rimangan bruciati tutti i germi di decomposizione pagana; e s'arrivi in un'aura gelida, pressochè sterile, di sublimità assoluta. Ripenso al *Prometeo*

Fig. 6. — Particolare della « Catechesi ». (Fot. Alinari)

legato; ma non ho finito di porre lo spontaneo parallelo letterario, che mi tornano alla mente le origini della tragedia: il ditirambo dionisiaco; e avverto per quali legami la rappresentazione taumaturgica della Villa Item si unisca alla tragedia di Eschilo d'Eleusi, patria di « misteri ». Anche nel *Prometeo* s'è potuto scorgere, giunti a quelle vette immacolate, un presentimento non blasfemo. Eccomi a riproporre per altra via un suggerimento strampalatissimo! Meglio varrà, a evitare il rischio di nuove bislacche uscite, ch'io mi accosti senz'altro al capolavoro, per tentarne l'analisi.

Digitized by Google

* * *

Il Marconi che, come s'è visto, ne afferma recisamente la romanità, illustra l'asserzione constatando che «le figure non si legano in una scena unica e contemporanea, ma sono indipendenti e agiscono in una successione temporale formando una serie di quadri singoli, una catena di scene succedentisi nel tempo... La sinteticità greca, che portava alla scena unica, raccogliendovi il passato e il futuro, è qui spezzata in una descrizione analitica di varî momenti... Noi ritroviamo in

Fig. 7. — Particolare dell' « Annunciazione ». (Fot. Anderson)

quest'opera il carattere che rilevammo nella prima pittura romana e che costituirà la sostanza fondamentale delle più grandi opere romane, i rilievi degli archi e delle colonne trionfali».

È un segno, e notevole: ma ancora esterno. Riprove intrinseche, di stile, possono esser dedotte per via negativa dall'esame, lodevolmente compiuto dal Marconi stesso, dell'arte greca. In quest'arte, «lessico di parole già date», che offre «ai problemi oscuri e difficili da sciogliere delle soluzioni già pronte, facili formole», egli constata una netta «tendenza tipologica» (pp. 8-9); nell'attica in particolare «le figure corporee e grevi sono rese diafane espressioni disegnative: perdendo ogni accenno d'individualità, le cose diventano immagini astratte e puramente ideali; spo-

Digitized by Google

glie di sostanza e di vita reale, se ne rifanno un'altra tutta fantastica ed interiore... Come è soppresso ogni problema d'individualità, nell'astrattezza che ne prende il luogo, così soppressi sono i problemi spaziali; non ve n'ha alcuna preoccupazione o presentimento. La perfezione che richiude le forme esigeva l'annullamento di ogni esigenza di spazio, della profondità e dello spessore: la riduzione delle forme al disegno sull'unico piano. E così sono soppressi i problemi del colore: an-

Fig. 8. — Particolare della « Vestizione ». (Fot. Anderson)

nullata la corporeità, adeguate le forme al piano, il colore diventa una pura convenzione: pochissime tinte unite, eguali, si distendono sulle figure riaffermandone l'astrattezza, la pura spiritualità » (pag. 14). Nessuna tendenza tipologica, come vedremo, nella Villa dei Misteri; nessun annullamento della corporeità; nessuna rinuncia ai problemi volumetrici e cromatici. Neppur gli spaziali sono a mio avviso ignorati; dirò più avanti in qual senso.

Nè accostamenti significativi possono tentarsi con la pittura ellenistica. Essa « perpetua la impersonalità e la tipicità dell'arte greca... Così le figure... che, ricordando in massima persone reali, dovrebbero conservarne i tratti, invece sono schemi impersonali attinti ad un *repertorio figurativo,*

Digitized by Google

sono *tipi* e non uomini, essenze e non individui » (pag. 25); e nelle opere romane della corrente ellenistica « le figure hanno una massiccia e pesante solidità, compatta e rigida, priva di elasticità e di sofficità » (pag. 26); mentre nelle Nozze Aldobrandine « vi è un che di sforzato e di stucchevole; un senso di artificio corre per le forme ed i loro sviluppi; ne abbiamo quella percezione oscura d'una falsità radicale sotto la bella veste formale ch'è per noi il sintomo del classicismo » (pag. 29).

Anche più fuori di strada s'andrebbe tentando di riferirsi a quella corrente, contemporanea del barocco dell'Asia Minore, nella quale « la massiccia saldezza pergamenea si viene ammorbidendo, affinando, rivestendo di grazia e di mollezza »: il cosidetto rococò greco, « in cui riconosciamo l'influsso dell'eredità attica e prassitelica » (pag. 33).

Per successive esclusioni, già siamo approdati al riconoscimento della italianità; e sono esclusioni, che giovano anche a condurci verso una determinazione cronologica. « Prima metà del I secolo a. Cr. » è la proposta persuasiva del Marconi; con la quale si rientra finalmente in carreggiata, dopo le disinvolte e perentorie sparate d'altri studiosi: « Stile e costumi sono greci — scrive uno di questi — e si riallacciano alla pittura attica della seconda metà del V secolo a. Cr. » (1)!

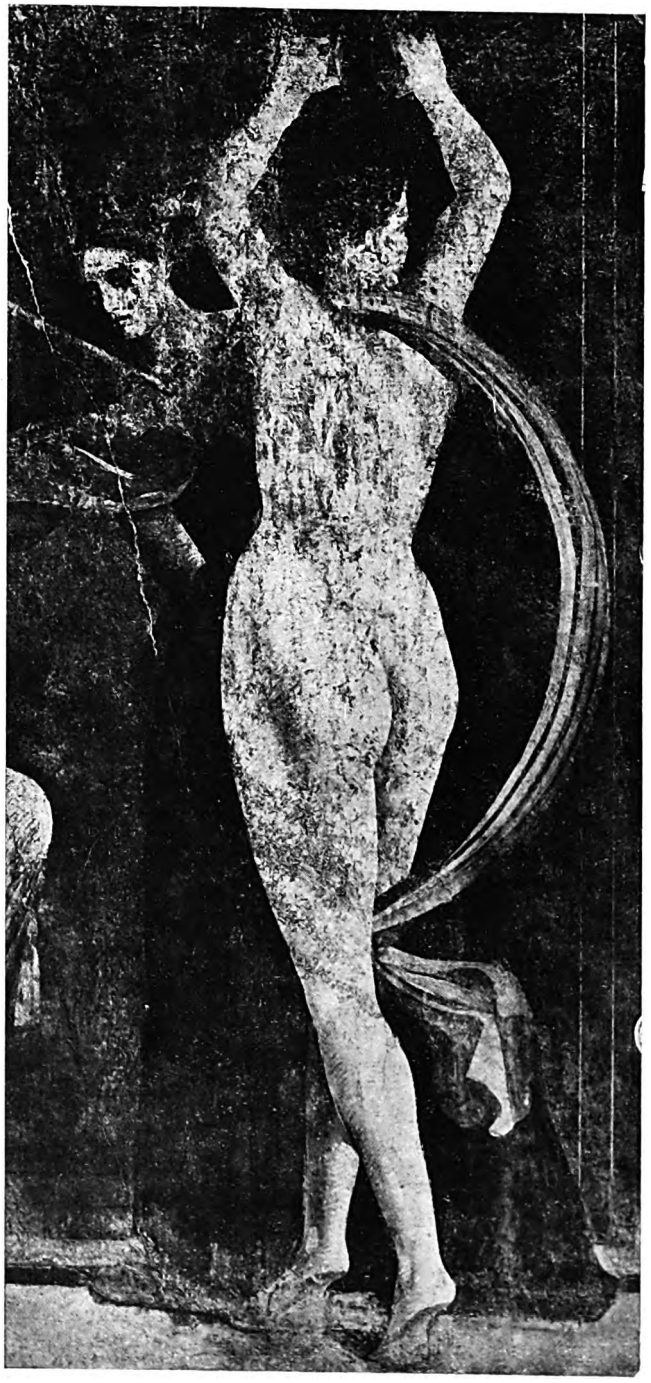


Fig. 9. — La « Resurrezione ». (Fot. Anderson)

Ma residui d'ellenismo, quale, a séguito dell'espansione romana in Oriente, venne diffondendosi in Italia negli ultimi cento anni dell'êra pagana, si trovano effettivamente sussistere in quest'opera, come il Marconi intende? « Una delle cose che più ci colpiscono nelle pitture ellenistiche, è il vivace senso di rotondità dato alle figure; il senso del rilievo è ottenuto con un insistente chiaroscuro, con una esatta partizione di luci e di ombre... Questo è

(1) Vittorio Macchioro, *La Villa dei Misteri a Pompei*. Napoli, Richter.

Digitized by Google

specialmente nelle stele di Pagase e nei documenti russi e centuripini; invece, le stele alessandrine ci presentano delle figure magre e allungate, piuttosto appiattite...» (pag. 25). Qui, nè rotondità ottenute con insistente rilievo, nè corpi piatti e allampanati. È vero, invece, che le figure vi sono in genere (non « sempre », come l'A. afferma) « distese su di un solo piano, materiato in uno stretto podio...; e il fondo è una parete chiusa, riquadrata, come un limite reale. Per questa limitazione... siamo ancora nell'ellenismo...; a ciò si aggiunga che almeno alcune delle figure sono ispirate ad effettivi modelli dell'arte ellenistica micrasiatica, di plastica ed anche di pittura: il gruppo di Dioniso e Arianna, per esempio...; quella danzatrice nuda torcentesi sul proprio asse è pure notissima nell'ellenismo ». A questi rilievi si limita il mio consenso.

È difficile per esempio dar ragione al nuovo critico, dove assevera che « nei confini dell'ellenismo siamo ancora per il modo di rappresentare la figura umana, che tende più ad un tipo che ad individui reali, che si esprime sempre attraverso una convenzione ». La sacerdotessa seduta (fig. 6), nella « catechesi » (1); quella col tirso, nella « resurrezione »; soprattutto il fanciullo che tien sollevata nel pugno la maschera (fig. 7), sono veri e proprî ritratti: e se l'individuazione fisionomica non vi è così brutalmente, pesantemente veristica come di solito nella pittura romana, ciò nasce ad evidenza dalla più alta virtù stilistica dell'ignoto artista, come tutti i grandi d'ogni tempo portato a tradurre il « vero » obbiettivo in un « vero » intellettuale. Nè occorre insistere sul volto barbuto del Sileno sorreggente la coppa (fig. 7): su quell'aria, si direbbe, socratica, umanissima e ironica a un tempo; sul carattere massiccio e plebeo della costruzione facciale, dalla quale invece si esprime una così profonda e raffinata esperienza di vita. Schietta capacità d'intuizione realistica è osservabile poi nella testa, plasticamente realizzata con tanta semplice forza, della neofita nella « vestizione » (fig. 8): e stupendo il senso dei capelli, che l'assistente è intenta a pettinare. Caratteri simili bastano a mostrare quanto lontani siamo qui da ogni cifra e « convenzione ». L'apparente risulta sì rielaborato secondo la legge misteriosa della personalità creatrice, ma resta vivo come punto di partenza efficace in quei segni, nei quali lo spirito d'osservazione e la sensibilità visiva dell'artista più si dichiarano. Eccoci, insomma, di fronte a ritratti specifici: eppur intonati su elementi fondamentali che a conti fatti trascendono, come definizioni di razza, i modelli singoli. Accanto alle doverose lodi per la Citareda, non mi sarei lasciato sfuggir l'occasione di confrontare codesta pur stupenda prosaicità da maestro minore con la solenne trasfigurazione delle parvenze fisionomiche, compiuta dal pittore eccelso della Villa Item.

Nè per mio conto sottoscriverei l'aspro giudizio che le figure del fregio « sono crude e rigide, dure »; che « non vi ha alcuna delicatezza di modellato, nè tenue trapasso, gioco sfumato di semitoni a dar il senso della morbidità carnosa e della rotondità sostanziosa ». « La danzatrice nuda ha le coscie rigonfie di stoppa e il dorso piatto »? Ma davvero? Intanto c'era da tener conto dello stato di conservazione — pessimo in quel punto — dell'affresco (fig. 9): troppo facile accorgersi che il deterioramento, e non già insufficienza dell'artista, ha ridotto a nulla qua e là il modellato. Non tanto a nulla tuttavia che in certe zone, come nella natica, il volume non resti trionfalmente definito dalla fossetta grassoccia; e che quei lombi non risultino magnanimi. Ma al censore vorrei proporre particolarmente un riesame dello sviluppo del corpo di Dioniso (fig. 10): nè crudo, nè rigido, nè duro; modellato con ogni maggior delicatezza, con ogni più tenue trapasso, proprio con un gioco sfumato di semitoni (per usar le parole stesse del Marconi) a dare il senso della morbidità carnosa. E resterebbe poi sempre da domandarsi se un'opera d'arte, per essere definita tale, abbia da avere in sè necessariamente valori di codesta specie. Chi pensa di grazia a pretendere il « senso della morbidità carnosa » negli affreschi d'un Signorelli? Io non intendo bene il significato di richieste simili.

Meno ancora intendo che, l'assieme del fregio non riuscendo a fondersi, come difatti non

(1) Mi servo della comune distribuzione e interpretazione delle varie scene, per mera comodità e chiarezza di riferimento.

Digitized by Google

riesce, in unità di composizione, questo dato sia trasferito dal Marconi al passivo del bilancio critico; quand'egli stesso aveva parlato di «una serie di quadri singoli, una catena di scene succedentisi nel tempo»; con ovvio e cosciente disinteresse dell'artista verso un problema figurativo di complesso. L'opera avrebbe perciò da esser considerata (se si può dire) come la «mostra personale» d'un pittore cimentatosi in soggetti diversi, anche se unico è l'argomento che li unisce. Per il sentimento moderno, passato attraverso le più ricche esperienze decorative fino all'orchestrazione tiepolesca, può riuscir difficile rendersi esteticamente conto di una rinuncia così assoluta al ritmo architettonico; ma non dovrebb'essere impossibile ammetterla, senza perciò convertire la constatazione in condanna. Ed io d'altro canto non sono punto sicuro che la parete di fondo del triclinio: con la grande piramide centrale (fig. 4) formata dal corpo giacente di Dioniso e dall'asta che la neofita in ginocchio sorregge; coi due pilastri laterali della maschera e del Sileno (a sinistra), della Telete alata, strano impasto, oggi si direbbe, d'un S. Sebastiano con un S. Giorgio (a destra); non sono sicuro che questa parete non formi una precisa, serrata, equilibrata «composizione». Scrivere che «le singole scene rimangono aperte, condizionate anche plasticamente alle altre», è cavillo. Sul cupo sfondo rosso unito, quegli scomparti segnati da un esile filo giallo, da un dito di verde, da una bacchettina d'oro, e legati l'uno all'altro da una striscia verticale viola, non servono di regola, è vero, a delimitare il campo di scene in sè stesse conchiuse, incorniciandole e isolandole; la loro funzione, se non è meramente decorativa, ci sfugge; ma osserviamo un momento la parete di sinistra, la sola, con quella di fondo, non spezzata nel suo sviluppo da porte o finestre. La «catechesi» (tre donne e un fanciullo) fa scena (fig. 2); l'«agape» (tre donne e il Sileno che suona la lira) fa scena (fig. 2); «comunione» e «annunciazione» (i due satirelli e la neofita fuggente) fanno scena (fig. 3); scene, intendo, non aperte, non alla precedente o alla successiva condizionate.

Fig. 10. — Particolare del «Dioniso». (Fot. Anderson)

E veniamo ormai alle accuse più grosse. Manca il senso di «spazialità». Ecco come il Marconi concepisce questo difetto: «In un altro fresco pompeiano (rappresentante Achille privato della amata Briseide)... lo spazio è ucciso, e lo sfondo (un muro) eguagliato alla superficie reale del dipinto; davanti ad esso le figure si collocano di pieno prospetto o di tergo; solo la parte inferiore del corpo d'Achille, seduto, si piega di fianco, secondo un usuale artificio del rilievo e del disegno greco. Rilievo, e non sfondo, checchè se ne dica; il fatto di collocare tra le figure frontali e il fondo un'altra fila di persone, non conclude che si sia creato un piano mediano; anzi. Si osservi come le figure della seconda fila si collochino negli intervalli di quelle della prima; l'affollamento

Digitized by Google

Digitized by Google

non porta spazialità » (pag. 21). Se intendo bene, lo scrittore distingue dunque tra il rilievo ottenuto figura per figura mercè il chiaroscuro, — rilievo che suggerisce unicamente la terza dimensione dei singoli corpi, — e il tratto d'aria in cui i corpi stessi dovrebbero vivere, situandosi su piani diversi. Egli nega che la pittura romana riesca a suggerire il senso di codesto spazio. Nega perciò la conquista prospettica in un'arte, alla quale mai nessuno s'era sognato di attribuirla. Chie-

Fig 12. — Particolare della « Comunione ». (Fot. Anderson)

dere la prospettiva agli artisti pompeiani, che sempre concepiscono la figura umana come appoggiata contro a un muro, parmi sia lo stesso che pretenderla da quei trecenteschi, pei quali la profondità è un « fondo oro ». Non ho mai udito che alle Madonne di Duccio siasi rimproverata assenza di spazialità. Io qui penso che convenga distinguere tra prospettiva come « illusione di profondità », e intuizione, ci si passi il termine, surrealistica dello spazio. Se questa intuizione esiste, come esiste, anche in tanti pittori nostri contemporanei che riescono a dimenticar la prospettiva « dato meccanico », tanto più giova ammetterla presente, riconoscendone la sufficienza espressiva, in artisti come i romani; ignari affatto di quell'« intercisione » brunelleschiana donde Paolo Uccello ricavò la sua

Digitized by Google

« dolce » scienza. Resta poi a chiedersi se l'effetto di mero rilievo plastico senz'atmosfera, lamentato dal Marconi, si debba a quegli sfondi di tinta unita e imminenti; o se non durerebbe anche, mantenuta l'identità di concepimento, con la sostituzione d'un « lontano ». Si ritagli per un esempio, dallo *Sposalizio di S. Francesco* del Sassetta, il cielo in alto e il castelluccio di destra; e si concluda che i cinque santi s'addossano a una parete, dove è figurato un paesaggio verticale. Certo le creature dell'arte pittorica campana sono ben spesso murate vive in celle di pochi palmi, dipinte di rosso e senz'aria: come in gabinetti di sviluppo fotografico. E nè il fregio della Villa Item ci trasporta all'aperto. Anche qui siamo chiusi in casa, stoppinati vetri e persiane; ma è una

Fig. 13. — Particolare dell' « Agape ». (Fot. Anderson)

casa, direi, piena di corridoi lunghissimi: donde escono correndo immagini, come la tragica apparizione della neofita (fig. 11). Nudo il bel corpo sotto il velo trasparente, ella balza innanzi con un impeto d'orrore nella vela gonfia della sindone. Chi ha assistito all'atterraggio del « pazzo volante » dal suo gran volo transatlantico, dice che a Lindbergh era rimasto attaccato addosso qualcosa di quell'enorme soffio oceanico, qualcosa di quella prodigiosa solitudine stellare e marina allora allora attraversata dal suo corpo. La neofita del pari, dopo la « rivelazione », sembra giungere d'un tratto alla ribalta dell'affresco da un rapido viaggio spaventevole in regni misteriosi e bui; dei quali un alone invisibile tuttavia la circonfonde. Non è situata in uno « spazio »? Ma reca però con sè il drammatico sentimento d'uno spazio senza confine, strappato a ignote plaghe, e che le insiste dattorno. Forse questa verità lirica val meglio d'un'accademica prospettiva. In tutta l'opera sembra sentir spirare da lungi un vento fatale. Effettivamente la ricerca del senso spaziale non vi è di-

Digitized by Google

retta, concreta; sì ellittica ed allusiva. L'episodio della « comunione » tuttavia, nel gruppo stupendo del pastorello coi cerbiatti (fig. 12), potrebbe dimostrare che se la spazialità reale è assente ogni qualvolta l'artista dispone corpi isolati sullo sfondo piatto, si determina spontaneamente non appena intervenga un giuoco di piani successivi in profondità. Vuol dire che nasce in una direzione, per intendersi, giottesca: cioè struttiva; non mai luministica. Ma su ciò possiamo concludere notando come l'artista, piuttosto che a un'illusione prospettica, tenda alla creazione di ritmi plastici « incastonati » in una sottile atmosfera, bastante ad alimentarne gli sviluppi felici.

L'ultima e grave accusa concerne « l'inesperta ombreggiatura ». « Se queste figure sono crude e rigide, dure, è da attribuire al modo di distribuire le luci; esse sono appiattite da una illuminazione sfacciata e quasi riverberante, pienamente frontale... Non c'è nel quadro un punto da cui nasca la luce, determinando attorno ai corpi la vita delle ombre; la plasticità è cercata figura per figura, ma non in relazione con le altre, nè col suolo e col fondo; il fondo è una parete reale posta subito dietro le figure che sono tra essa e la luce, eppure da esse non riceve alcuna ombra; nemmeno quando una figura copre parzialmente un'altra posteriore nasce alcun giuoco d'ombre; e puerile è l'ombra sul suolo del podio, ridotta a una riga oscura dentellatta alla base d'ogni forma, raramente allargantesi, di solito tracciata accanto ai piedi e talvolta totalmente assente, ma sempre rudimentale, accenno di esigenza più che di concreta visione ». Lasciamo andare gli errori di fatto: l'illuminazione « pienamente frontale » smentita dalla testa del Dioniso, (fig. 10) che la luce investe di sotto in su come il volto d'un attore nel fuoco della *rampe*; il giuoco d'ombre che non si determina « nemmeno quando una figura copre parzialmente un'altra posteriore », e invece perfettamente determinato, a non addurre più d'un esempio, in quel perturbante dettaglio della bianca manina femminile pendente sul roggio torso del Dio maschilissimo. Son punti secondarî. Importa, e molto, che tutto il brano citato potrebbe riferirsi, come all'ignoto Maestro della Villa Item, a non ignoti e non « inesperti » artisti d'età posteriore; tal quale, senza mutarne una virgola, a un Piero della Francesca. Si guardi, in San Francesco d'Arezzo, il lato destro della *Visita della Regina di Saba a Salomone:* e, oh meraviglia, « non c'è nel quadro un punto da cui nasca la luce »; « il fondo è una parete reale posta subito dietro le figure... eppure da esse non riceve alcuna ombra; nemmeno quando una figura copre parzialmente... », con quel che segue. Ahimè, ahimè: fino i dignitarî di Salomone, in quell'affresco impertinente, s'acconciano a proiettare un'ombra « ridotta a una riga oscura... tracciata accanto ai piedi ». Non dico nulla dell'*Ercole* (Boston, coll. Gardner), a evidenza un frammento tolto di peso dalla Villa dei Misteri; non dico nulla della « rimozione del sacro ponte » nella *Leggenda della Croce*, tanto « vedesi essere qui *nulla più che uno stretto spazio verticale* occupato nell'alto da un *ripido* cielo d'inverno che, *per definizione* di profondità, va soffittandosi, dallo zenit all'orizzonte, dei banchi aguzzi e scintillanti di nubi ghiacce... In questo paesaggio *elementare* viene ad esporsi *con la massima visibilità di superficie*... l'azione dei tre manovali... Null'altro che i gesti legati delle tre umili figure che paiono... *varare quell'asse piallata nelle viscere della terra*... Ma quella *tarsia naturale* del legno che poi *s'intarsia* a sua volta, *tragitta, e s'inquarta nel cielo* turchino, quegli intervalli creatisi dagli incroci delle gambe dei manovali in una squisita *allitterazione superficiale,* son tali da ritrovarsi soltanto nei rilievi dei mietitori o dei rematori della valle del Nilo » (1)... o nell'encausto, aggiungiamo noi, di Villa Item. Perchè la schiacciata verticalità di quel paradosso pittorico di Piero, così ben definita dal Longhi, e quel suo aspetto inquietante di « finto marmo », non divergono dal sentimento onde l'antico pittore sembra intendere la funzione dei suoi cupi sfondi in rapporto alla corporeità

(1) Roberto Longhi, *Piero della Francesca.* Roma, Casa Ed. « Valori Plastici », pp. 53-54.

Digitized by Google

delle sue figure. Tutto ciò sta a provare come il Marconi ripeta oggi stranamente, nei confronti dell'arte romana e del nostro capolavoro in ispecie, il medesimo fenomeno d'incomprensione che la critica accademica nei confronti dei quattrocenteschi e di Piero particolarmente, prima del Lanzi. Cercando nell'affreschista una « perfezione » moderna, non riesce più a vederne i meriti reali. Di proposito dunque, invece che camminare con le mie gambe, ho finora seguìto minuta-

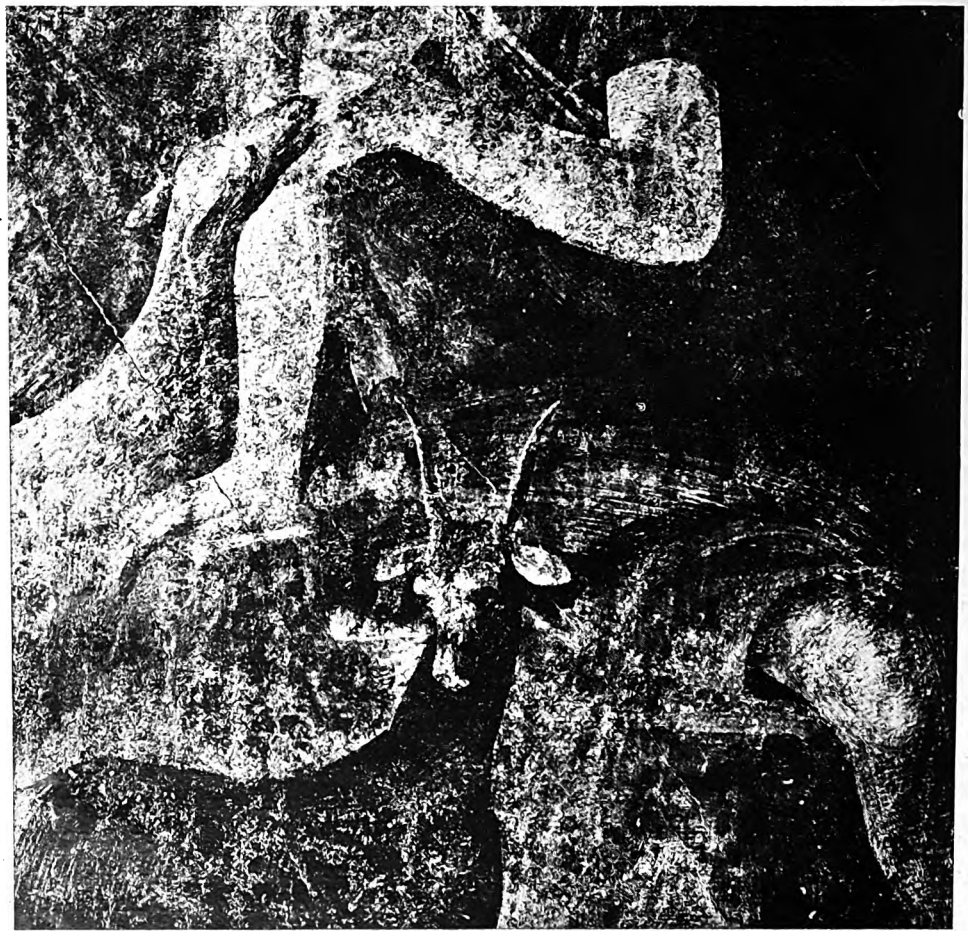


Fig. 14. — « Cerbiatti e pastore ». (Fot. Anderson)

mente il Marconi servendomi delle sue affermazioni testuali. La severità inesplicabile dell'esegeta, che ha pur saputo intuire e affermare l'indipendenza estetica dei romani, nei riguardi dell'opera che di codesta indipendenza è il frutto più opulento e persuasivo, meritava d'essere contraddetta senza indugio. Necessario (qui come sempre) allontanare ogni idea preconcetta sui mezzi tecnici; attenersi al riconoscimento d'una personalità e d'uno stile.

* * *

Questo facendo, l'originalità solennissima e il diserto linguaggio del fregio pompeiano non sembrano più discutibili. Rivendicati, con l'individuante ma superatrice cura fisionomica, la saldezza dell'impianto plastico, l'implicito comporre, la sottilità del suggerimento spaziale; indicata la

Digitized by Google

sobria, varia e calda musicalità del colore; isolate infine, se si vuole, alcune parti inferiori (fig. 1), come l'Amorino con l'arco (o d'un aiuto?), e goffamente restaurate *ab antiquo*, come qua e là il corpo e intere le mani del Sileno suonatore di lira (fig. 3); ci è ormai consentito di affidarci alla bellezza in sè di questo figurato poema. Così certa, che non val catalogarne gli effetti più alti: la fanciulla (fig. 13) che curva sostiene un cesto, nell'«agape»; i due gruppi, dei pastorelli nella «comunione» e dei giovinetti col Sileno nell'«annunciazione», divisi dall'impietrato raccapriccio della neofita; il pianto della scarmigliata in ginocchio e la frenesia danzante dell'ignuda (fig. 5); episodî, per sublimi che sieno, ai quali ci bisogna comunque anteporre quanto, dall'analisi particolare, si può dedurre ai fini d'un bilancio d'assieme. Perchè le magiche trovate locali, le risoluzioni squisite di dettaglio, non riescono sole a determinare la grandezza originale e specifica dell'opera; ma tutt'al più, sommandosi, a ribadirla. Nella pittura dei romani i frammenti da antologia non sono rarissimi. Con ciò, essa lascia quel senso d'«insoddisfazione» prima accennato. Gli è per l'appunto che i suoi incidenti migliori sembrano sempre casuali, mai trovando conferma in una logica superiore, in una coerenza di complesso. Questa coerenza non è che nella Villa Item. Per la prima e l'unica volta in tutto il repertorio figurativo latino, ci troviamo di fronte ad una individualità creatrice ben definita. Ecco come il fregio in esame è l'unico documento dell'attività pittorica antica, per il quale non occorra lasciarsi andare a pericolose «ricostruzioni ideali», a raffronti e accostamenti indiziarî; e del quale sia lecito riconoscere che contiene in sè, integra, senza lacune, la propria storia e quell del suo autore.

Che conta allora segnalare quei punti, — come la testa del fanciullo che beve dalla ciotola (fig. 7), così larga nei piani del volto, nel volume dei capelli lumeggiati a làmine sottili e parallele, — quei punti ammirevoli, degni d'essere attribuiti a qualunque più eccelso nome d'ogni tempo, se non ci riconducono verso un artista determinato, una temperie determinata, un determinato carattere? «Se noi consideriamo... adunati tutti i prodotti della pittura romana — esclama il Marconi al termine della sua indagine — vi troviamo un'aria di eguaglianza, un clima comune, che ci stupisce e ci ferisce. Quando è così tra opere d'arte? Ma l'opera d'arte è sè stessa e null'altro, un mondo completo che esclude ogni altro da sè, un assoluto. Una galleria di opere d'arte è un susseguirsi di cosmi perfetti» (pag. 86). Se le somme son queste, e disastrose, non è più consentito indugiarsi nella ricerca buongustaia dei particolari saporiti; bisogna trascorrer rapidi a conclusioni generali. All'affermazione decisa d'un «assoluto».

Nè basta, per ciò, rilevare l'ovvia unità di stile del fregio; valida tutt'al più per riconoscerlo di mano d'un solo autore, e sempre coerente. Importa studiare la natura e altezza di quello stile. Colpisce subito un carattere significativo: l'estrema sobrietà del concepimento plastico. Quell'assenza di fronzoli, di particolari descrittivi, di compiacenze barocche; quell'asciuttezza larga d'impianto, lasciano la pittura in quel punto d'equilibrio dove soltanto i sommi san mantenersi: in quel punto cioè — egualmente lontano dalla ricchezza minuta e indifferente del vero e dalla facile povertà dello stilismo — che si può chiamare sintesi realistica. Dell'apparente resta la struttura, l'essenzialità; l'effetto è semplice, vaglio severo di un'analisi naturale. Il dato obbiettivo soggiace senza tregua al controllo e alla scelta della personalità ricreante. Di qui, accanto alla corporeità certa delle figure, l'affermarsi della «visione». L'artista traduce il mondo, ma secondo un suo concetto interiore: senza con questo arbitrariamente svisarlo. Dove non si riscontra verismo nè astrazione, siamo nell'arte grande. E se la qualifica, veduta l'epoca del dipinto, non sonasse equivoca o ingenua, vorrei aggiungere che siamo per la prima volta in campo classico. La classicità (non il classicismo) dell'artista di Villa Item, è un elemento di cui occorre, presane coscienza, fare il massimo conto, in quanto nettamente lo distingue — altro che «aria di eguaglianza»! — da tutti i pittori dell'antichità. Non so che sia mai stato osservato questo paradosso: la mancata classicità

Digitized by Google

per l'appunto dell'arte figurativa nei secoli classici. Forme astratte, forme decorative; e manierismo, e verismo, e classicismo; ma quello che è il «classico» nel significato attuale di questa parola, riscontrabile in prosatori e poeti, è mancato sempre nella pittura. Un esempio solo ce ne avanza, il nostro, per eccezione. Valore che basta a una gloria.

Seco, come di regola, la classicità porta un certo distacco da quella individuazione di tempo e luogo, risentitissima negli artisti minori. Così mentre tutto a Pompei è talmente «pompeiano»,

Fig. 15. — Particolare della «Passione». (Fot. Alinari)

Villa Item (salvo forse in quell'accento fugacissimo del tirso su fondo rosso) ci parla di più vasta regione; fa pensare, invece che ad una comunità e ad un dialetto, a una razza e a una lingua. A quel mito, vago eppur sensibile, che si comprende nella formula di «civiltà mediterranea». Nulla è qui della specifica grazia greca e del suo numero fiorito; nulla, incredibilmente nulla di «orientale». E di meridionale non più di quanto, di toscano, in un Masaccio: quel minimo, necessario a legittimare genericamente il tòno dell'espressione. Ma, della classicità, un altro segno è presente e pungente in quel manifestarsi sostanzioso, terragno, ma lirico anche e insomma «inte-

Digitized by Google

grale » delle cose, tanto inspiegabile quanto certo nel Dante di alcuni vocaboli: « sasso », « neve », « pruno », colmi insieme di concretezza e poesia, per sè medesimi, privi di attributi. Suggestione aggettivale senza aggettivi. Rivela l'encausto l'unione di un sentimento naturalistico di specie arcaica con una eccelsa eleganza drammatica e filosofica. Eleganza, come l'odor del pane, ingenua e casalinga all'origine: non esornativa e mondana; ma risolta in una pittura, persin nel volto dionisiaco, d'accento intellettuale. Un poco come in Botticelli, la sensualità stessa è « di testa ». Nulla ha a che vedere con l'esaltazione della magnificenza carnale; resta idealistico omaggio al concetto di forma. La « verità » medesima del fregio si forma sopra un piano di apparizione. Insieme al chiaroscuro non provocato da una fonte luminosa data, bensì puramente inerente ai volumi, s'osservi il caratteristico effetto, in più punti, di rifrangenza prismatica, o meglio di scomposizione del colore secondo gl'incastri plastici; la stupefacente lancia cubista tra le braccia dell'inginocchiata, o l'alternarsi ritmico, frastagliato, trascendente delle braccia, del ginocchio e dell'abito del pastorello con le teste dei cerbiatti e la roccia (fig. 14). Suscitano, alcuni corpi nel loro sviluppo, misteriose analogie; il più spesso con istrumenti musicali (chitarre, etc.), arcana bellezza di linee e piani oggi nuovamente dichiarata dall'attento Picasso. Aggiunge, a questo inquietante senso moderno, la semplificazione di « contorno » delle estremità, dove le dita si saldano l'una all'altra in groppo a far chiuso organismo col palmo (mano che tiene il cesto e mano che riceve l'acqua lustrale dall'ampollina: « agape ») (fig. 13). Infine (la dolente nella « passione ») quel nudo spezzato da panni (fig. 15) con magico effetto di « frammento » marmoreo, di cui non è nella pittura di tutti i secoli che un solo altro esempio da stargli a paro: il braccio sinistro e la gamba destra rotti di netto, nell'ignuda trionfale dell'*Amor sacro,* statua tornata mutila alla luce dal suo sonno sotterra.

CORRADO PAVOLINI

Digitized by Google

QUESITI CARAVAGGESCHI

II. — I PRECEDENTI

In un caso tanto appariscente di tabula rasa e di « da capo » nella storia della pittura com'è quello del Caravaggio, valersi di quella metodica corrente che s'ingegna a ritrovare e produrre, come precedenti possibili, i certificati e le bollette di tirocinio, sarebbe il medesimo che ostinarsi a voler rintracciare le cause di una rivoluzione tra i fatti di cronaca del giorno che ne precedette lo scoppio. Qui bisognerà sicuramente un metro più vasto e di maggior portata; e rimontare indietro quanto occorra nei tempi e nelle opere, per riscoprirvi germi, fermenti, inquietezze, resistenze, e, insomma, allusioni del nuovo.

Ho sempre trovato significante, a questo proposito, che Federico Zuccaro invitato ad esprimere un giudizio storico sulla « Vocazione di San Matteo », appena esposta dal Caravaggio in San Luigi dei Francesi, circa il 1593, sentisse il bisogno di richiamarsi a un fatto d'arte vecchio d'un secolo: al « pensiero di Giorgione ». Il metodo insomma era buono, almeno come ampiezza di metro. Senonchè, rammentato quanto nebulosa e generica fosse, già a quei tempi, l'idea di Giorgione, si potrà indurre che la frase volesse significare: esser l'arte del Caravaggio un'espressione « di quella parte di là vicino ai monti », di quella estrema Tule artisticamente semibarbara, che, nella mente del Vasari, ossia per la cultura accademica toscana e romana, era tutta l'Italia superiore. Ma di quale regione particolare, e, chi sa, inesplorata, entro quella parte di lassù?

* * *

Debbo a questo punto, visto il poco e malo uso che se n'è fatto fin oggi, richiamarmi, per quanto mi spiaccia, ai molti passaggi dove ho insistito in quella che mi pareva e mi pare ancora la risposta più adatta a una così importante interrogazione. Pochi, è vero, conoscono la mia dissertazione del 1911 (Torino), dove un intero capitolo era dedicato ai « preparatori del naturalismo » caravaggesco, verbigrazia al Moretto, al Moroni, al Lotto, al Savoldo; ma non è men vero che a quella trattazione più ampia ho inteso appellarmi ogni volta che mi è occorso toccare di precedenti caravaggeschi.

Nel 1913 (*L'Arte*, p. 162) segnavo il punto (intorno al 1595) in cui il Caravaggio pare intendere ad un accordo tra il modo pittorico dei veneziani con l'altro, misto di plastico e di pittorico, assunto « dai suoi primi ispiratori provinciali: Bresciani e Bergamaschi »; nel 1915 (*L'Arte*, p. 132) ritorno sul « Caravaggio primitivo, e, insomma lottesco »; un anno dopo (*L'Arte*, p. 250) lo chiamo esplicitamente « seguitatore del Lotto e del Savoldo »; nel 1917, perchè quelle affermazioni non vengano riassorbite in una generica spiegazione alla veneta, mi applico, in un saggio particolare, (« Cose bresciane del '500 » in *L'Arte*, p. 99-114) a chiarir meglio la diversità fondamentale, in quel secolo, tra bresciani e veneziani; è quanto dire a stendere una giustificazione storica dei fatti precaravaggeschi. È dello stesso anno (*L'Arte*, p. 62) anche un passaggio in cui indico come di particolare interesse ristabilire « il tortuoso procedimento per cui le opere di Antonio Campi possono aver servito al Caravaggio »; e non è accidentale che in quello scritto, e a distanza di

Digitized by Google

poche righe, ricorra il nome di quel Peterzano che da poco, attraverso i documenti, è rispuntato in veste di primo istruttore del Caravaggio. Era difatti in quel tempo, che, dopo aver seguita la via maestra dei precursori bresciani, andavo riesumando un gruppo dimenticato di opere d'Antonio Campi e del suo affine Peterzano, e vi ritrovavo le tracce ancora visibili di «una stradetta vicinale che passa per i Campi e finisce in quel di Caravaggio» (*L'Arte*, 1918, p. 240), come, per simbolo secentistico, amavo raffigurarmela. La strada maestra per Caravaggio restava, ad ogni modo, quella di Brescia; chè soltanto «dopo essersi rinnovati sulle numerose indicazioni in senso naturistico e pittorico integrale, loro offerte dagli inquieti cercatori bresciani e bergamaschi della

Fig. 1. — Bergamo, Galleria Carrara. - FOPPA: «San Gerolamo».

prima metà del Cinquecento, Antonio e Vincenzo Campi ebbero la buona sorte di iniziare, sia pure alquanto rozzamente, i primi tentativi del Merisi» (*Vita Artistica*, 1927, I).

Questa mia interpretazione dei precedenti caravaggeschi, venne a diffondersi, almeno fra noi, abbastanza per tempo, e non mancò di portare qualche frutto. Già nel 1914 ne teneva conto il Biancale («G. B. Moroni e i pittori bresciani» in *L'Arte*), cui per giunta io consigliavo di produrre come efficacissimo paradigma di «precaravaggismo» quel «San Matteo» del Savoldo che proprio allora prendeva la via del Museo di New-York. Nel 1921 il prof. L. Venturi nel suo grazioso volumetto divulgativo sul Caravaggio, ricordava che «un influsso del Lotto e in genere dei pittori grandi e provinciali di Brescia e di Bergamo era stato giustamente rilevato» dal sottoscritto. Un peccato che lo stesso autore non riescisse più a trovar posto per quel passo nella seconda edizione del suo saggio (1925) dove il testo critico appar tutto rimaneggiato allo scopo di tener dietro alle tante discussioni sollevate sul Caravaggio dalla grande fiera secentesca di Firenze. Ma alle mie vecchie opinioni si richiamava ancora nel 1926 un

Digitized by Google

vivace monografista del Romanino (« Il Romanino », Brescia 1926, p. 17); senonchè al suo tentativo di estender la tessera di precaravaggesco anche a questo pittore, e di fronte alla possibile confusione, io mi affrettavo ad esprimere il mio dissenso reciso, rammentando che « dopo aver tanto insistito a distinguere quei precaravaggeschi autentici che furono tra i bresciani, Moretto e Savoldo, dal venezianissimo Romanino, rincresce di vedersi ballonzolare davanti agli occhi il nome del Caravaggio anche a proposito dei portati del Romanino, che furono su strade affatto diverse ». (*L'Arte*, 1926, p. 148). Ed anche l'altra mia attestazione circa la sottocorrente precaravaggesca di Antonio Campi e compagni andava ormai come moneta spicciola, se persino nel catalogo di vendita di una nota raccolta secentesca fiorentina (1925), a proposito di un quadro attribuito ad Antonio Campi si può leggere l'inusitato commento: « Ha influito sul Caravaggio ». Dove non si insinua la filologia!

Cosa restava a desiderare che non fosse un consenso a queste opinioni, ormai correnti fra noi, da parte degli stranieri più interessati in questi problemi? Faceva invece meraviglia ricevere dal dotto semenzaio germanico, e per di più a firma di un conoscitore progredito com'è Hermann Voss, quel saggio del 1923 (« Jahrbuch » prussiano) dove il centro della preistoria caravaggesca veniva inopinatamente trasferito a Roma, sul nome quanto mai inatteso di Scipione Pulzone; mentre dei precedenti bresciani a noi carissimi non si rendeva conto nè in bene nè in male.

Ad aumentare il disordine critico, ecco poco dopo lo Hadeln (in *Art in America*, XIII, 1925) che, mentre si pensa di riscoprire per suo conto le relazioni tra il Savoldo e il Caravaggio già tante volte affermate fra noi, si affretta a svalutarle con apprezzamenti affatto antistorici, oltre che grossolani, sul significato del fatto caravaggesco. E non vorremmo far torto al Voss, citando in prossimità del suo studio che se ci ha sorpresi ci ha almeno interessati, certi altri libercoli di argomento caravaggesco che la Germania, non so come, ha dato fuori negli ultimi tempi: ad esprimere il disgusto che provocano aberrazioni come quelle del Benkard o manipolazioni come quelle dello Zahn, non si saprebbero trovare, almeno su queste pagine, le parole più adatte. Se li citiamo qui è soltanto per rilevar l'ignoranza ch'essi dimostrano di quelle vecchie soluzioni.

Ma perchè anche la stupidità e l'insolenza non mancano di far proseliti e la confusione critica ne giungerebbe al colmo, ci proveremo a ristabilire la vera ragione del problema in un discorso più largo; sorretto e non ingombrato da una speciale documentazione grafica.

* * *

Il racconto di quella preistoria pittorica che ci condurrà fino all'apparizione tonante del Caravaggio, può dunque, a nostro vedere, rimontare tutto il manierismo lombardo, tutto il leonardismo, per rifarsi ancora più addietro fino alla considerazione di quel Quattrocento locale bresciano, che fu il nodo più vitale, il focolare più attivo, la configurazione più saliente dell'arte lombarda di quel secolo; per merito, s'intende, di Vincenzo Foppa.

Purtroppo la valutazione storica dell'arte lombarda che s'incentra nel Foppa è ancor oggi sotto il peso della concezione accademica rinascimentale, come unità di misura del meglio e del peggio. A noi pare che su questa strada fosse più logico il Vasari che taceva quasi del tutto di un'arte, per lui poco meno che barbara, di quanto non siano stati gli scrittori locali che, dal Calepino al Lomazzo, non seppero far altro che accomodare del Foppa un ritratto di superuomo quattrocentista, precursore del Bramante e di Leonardo. A questa pomposa giustificazione (simile alle tant'altre escogitate contro il Vasari dalla provincia), che aveva il torto di non intravedere il segno circoscritto dell'originalità regionale, anzi che ricoverarla all'ombra della grande impresa del Rinascimento, non pare abbiano saputo sottrarsi neanche i moderni. Il Cavalcaselle vedeva il Foppa come un mantegnesco, il Venturi ritrovava il segno di Toscana nei lombardissimi affre-

Digitized by Google

schi di Sant'Eustorgio, il Berenson medesimo, dopo buone osservazioni sui toni del Foppa, non gli sapeva trovare altre pietre di paragone che in Piero della Francesca e in Giovanni Bellini. Pure, basterebbe riflettere a quel che il Foppa ordì a Padova nella frequentazione degli squarcioneschi, ripensare alla diversità del suo esito da quello dei probabili camerati come il Crivelli, lo Zoppo, il Tura, il Butinone, lo stesso Mantegna, per intendere che sebbene egli non mancasse di apprendere colà le regole principali della grammatica rinascimentale, l'intenzione di tutta l'opera sua — di raggio lunghissimo, più che mezzo secolo di pittura — fu di naturalizzare quelle regole in una sintassi più sciolta e non strettamente architettonica, in una lingua più corsiva e spedita, in quadro più vero; e tutto ciò per via della nuova funzione attribuita a taluni elementi, antirinascimentali per eccellenza perchè di essenza extracorporea, antiplastica, e di portata naturalissima e perfino incidentale, come sono la luce e il tono.

Ancora fresco della lezione padovana, nel 1456, il Foppa dipinge quella « Crocifissione » (oggi a Bergamo) dove l'apparente scenografia classica è però imbevuta, talora corrosa, da un lume da un'ombra che non son più gotici perchè soffiano in uno spazio più carreggiabile, ma neppure si vorrebbero misurare col metro del chiaroscuro masaccesco, per quella affettuosità direi, che li rapprende ed impigra sulle forme, e gl'impasta con esse.

Degli anni di gioventù è anche quel suo « San Gerolamo » (fig. 1) che è il primo quadro dove la sorgente luminosa, invece di trasformarsi nel « lume universale » del Rinascimento, si condensa e singolarizza in un « caso » di luce laterale: essendo di fatto uno studio di lume radente in un corridoio di rocce. La forma su cui codesto lume piove e trascorre è ancora una forma prestabilita e meditata a parte, per esempio nei panneggi che risentono del metodo donatellesco della tela bagnata; ma non si può dire la stessa cosa di quelle due mani, d'un naturalismo prodigiosamente anticipato, quasi riberiano, dove le dita son fatte vere dal lume a quel modo che lo sono i ciottoli scremati al suolo dai raggi radenti. Ecco, se non erriamo, il primo quadro caravaggesco dell'arte italiana.

Verso il 1465, quando Giovanni Bellini è tuttavia mantegnesco, il Foppa s'impegna a decorare d'affreschi una fabbrica prettamente toscana, la cappella di San Pietro Martire in Sant'Eustorgio; e la lezione degli Eremitani, come impianto scenografico, pare recitata discretamente. Sfondano, per esempio, e pendono in prospettiva le imbotti dove sono ingabbiati i Dottori della Chiesa: sta bene, questo è un dato di natura, un precedente necessario dell'esattezza; ma l'arte del Foppa si rivela per quell'illusionismo luministico che involge la giustezza della veduta di sottinsù; comincia insomma solo quando il lume sbava e rade sotto quei voltoni; quando, contro la guancia del San Gregorio (aduggiata con uno « sbattimento » che cerchereste invano nei Dottori degli Eremitani), si posa, come per prodigio, una colomba argentea, tanto è luminosa.

Un illusionismo che ha già assimilato il sovrappiù matematico della prospettiva, seguita anche nelle scene della vita del Santo che, entro gli spazi irregolari delle lunette, compaiono come frammenti di vero visti passando, quasi caleidoscopici. Hanno codeste scene, la vivezza ombrosa e borghese dei racconti di Tommaso da Modena, e soprattutto di Altichiero, che il Foppa può bene avere studiato a Padova prima che i toscani d'importazione. Ora eccoci risaliti ancora più addietro verso le fonti del naturalismo della « Lombardia », fino a quei caratteri « pittorici puri » che sempre meglio appaiono un lineamento essenziale nel Trecento dell'Italia del Nord. Ma dove le scene di Altichiero e di Tommaso sono ancora per molti segni sospese ai fili dell'aldilà, queste del Foppa sono più moderne perchè il Rinascimento vi è penetrato con una coscienza più diretta dello spazio costruito e segmentato dall'occhio dell'uomo: la « piramide ottica » e non la « mappa ottica » ha concesso la nascita di queste vedute. Senonchè, ripetiamo, il telaio matematico che i fiorentini ostentavano come idolo artistico è qui di nuovo quasi cancellato, e l'occhio,

Digitized by Google

come fosse già nato nella nuova visione, trascorre empiricamente, per impressione, entro lo spazio naturalizzato, e versa, per così dire, in un misticismo mondano, tutto appreso ai particolari della « trista aiuola ».

Per ciò taluni degli affreschi, lungi dal tenere della lucida disperazione formale dei fiorentini, puntano addirittura verso lo spazio luminoso di quei secentisti olandesi, dove gl'interni, come scatole lucide, si rovesciano beatamente negli esterni profumati. La scena del miracolo del « Santo

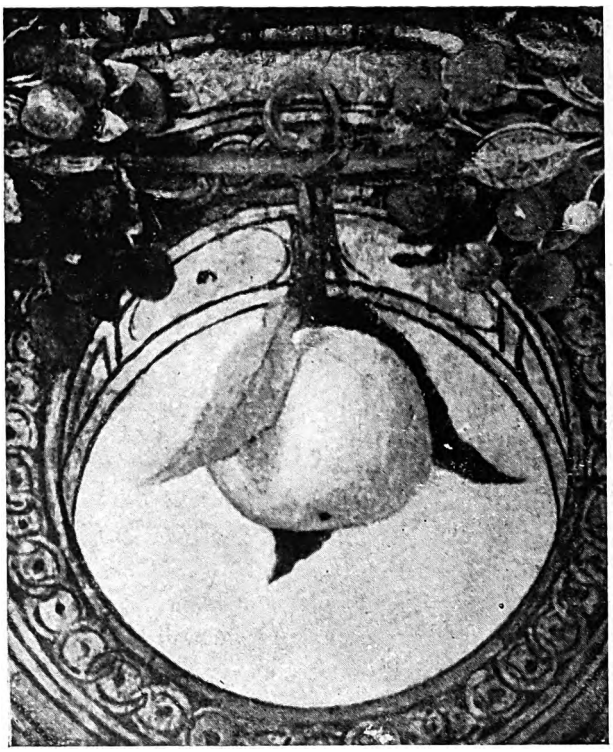


Fig. 2. — Parigi, Louvre. - BERGOGNONE: Particolare di una pala d'altare.

che risana il piede ad un giovine » non ha il suo paragone in nessun affresco toscano contemporaneo, ma soltanto nei cortili olandesi di Pieter de Hooch, come li vediamo negli esemplari stupendi della Galleria di Londra.

In altro di quegli affreschi, nell'« Uccisione di San Pietro Martire », ancora un fatto simile non potrebbe farsi che non compaia ; ed è la espressione del paesaggio in proporzioni così insuete da doventar quasi il protagonista del soggetto ; o, meglio, chè questo sarebbe capovolgere troppo programmaticamente le gerarchie umanistiche del Rinascimento, da apparire accanto alle figure alla pari e come sullo stesso piano di verità. Un paesaggio non subordinato ma coordinato, o forse commisto alla figura in pieno ascendere del Rinascimento: ecco nella storia dell'arte un avvenimento tanto solenne quanto trascurato dagli specialisti della pittura di paese: peggio, malinteso al punto che i biografi del Foppa, giunti a questo brano, e diffidenti di tanta inspiegabile modernità, preferirono farne carico al restauratore ottocentesco, al tempo che gli affreschi furon liberati dallo scialbo. Ma, di grazia, e perchè l'ultimo Carrà non era ancor nato, qual'era il pittore lombardo che nel

Digitized by Google

1870 avrebbe saputo offrirci un paese così visto, così pittorico, così d'impressione se non fosse (e non si trova che sia stato) un Foppa redivivo?

Mi si parlerà del Bellini, del suo « Cristo nell'Orto » ch'è pure un paese, ed è, su per giù, degli stessi anni. Ma immaginatelo, se potete, senza figure. Si colmerà di sentimento fino a un diapason oltre il quale il silenzio verrà incrinato dal filo di pianto di un uomo invisibile. Resterà sempre quell'inginocchiatoio di roccia, vuoto come una pedana che attenda il direttore ritardatario di quella commossa orchestra paesistica. Ma nella veduta del Foppa, l'uomo non interviene attivamente col tono della sua azione, del suo soggetto. Il « fatto di sangue a Barlassina », come si potrebbe questa volta definire l'uccisione del famoso inquisitore domenicano, non altera la calma di questo paesaggio che, non fosse dipinto dal Foppa, parrebbe descritto dal Manzoni.

Potreste cancellare queste figure (che, per giunta, serbano così curiosamente la traccia del manichino spirituale trecentesco) e resterebbero ancora immobili e veri quel terreno calpesto, quel viottolo fra i tronchi, fatto per tutti, ma a quest'ora deserto, quel cascinale anonimo, quei monti declinanti sul celo tenero, sul lago imbrunito: insomma una passeggiata in Lombardia.

Può un pittore avanzar di tanto la filosofia e le credenze de' suoi tempi, come questo paese del Foppa starebbe a dimostrare? Certamente, se si pensi che ogni pittore ha bene la facoltà di esprimere per via di visione una sua propria filosofia la quale potrà, per avventura, non accordarsi e repugnare da quella corrente; un fatto di cui i troppo corrivi storici dello spirito, rapidi apparatori di tabelloni sinottici delle concordanze spirituali per ogni decennio fra un pittore e un filosofo, un poeta e uno scienziato, un cardinale e un generale, paiono non essere abbastanza accorti. Torniamo al Foppa.

Dal Lomazzo in qua, tutti o quasi, si affrettano a vantare il « San Sebastiano » del Museo milanese del Castello come un miracolo di prospettiva, una testimonianza di schietto mantegnismo. Non mi sono mai sentito della partita, anzi m'è sempre parso che quanto il « San Sebastiano » mantegnesco del Louvre esaspera per quella sua acre assenza di atmosfera, per quella sua imprecisione d'ora, come in un sublime cameo d'agata cui non si riesca a trovare il giusto controlume, tanto il quadro del Foppa si avvale, in primis, di un senso, direi, di bellezza storica identificata dall'ora, dall'ambiente, dal lume particolari: il martirio avvenne sull'imbrunire, le facce dei manigoldi eran già prese d'ombra, e in controlume le braccia, sollevate a scoccar la freccia; si vedeva il paese lontano, ecc. Così andarono le cose...

Per il colore, tutti ricordano i grigi del Foppa. Questo intermedio tra il bianco e il nero, è in lui così fondamentale da velare, avvolgere, abbassare tutta la gamma che dunque si fonda sur un rapporto di valore (luministico) e non sur un rapporto cromatico positivo, quale resterà pure il fondamento del Veneziani fino a tutto il Cinquecento, e si sentirà squillare financo in mezzo alle tempeste chiaroscurali del Tintoretto. Il colore dunque, che aveva dal Medio Evo in poi una bellezza per così dire connaturata alla purezza e al pregio della materia più scelta, una bellezza, insomma, gemmea ed elementare, ora attende l'investitura volta per volta dal lume e dall'ambiente. Ora ecco possono per la prima volta comparire in pittura il saio e la sargia, il legno e il muro, il colore dei materiali più dimessi; il rosso pepe dei mattoni lombardi e il bigio delle tonache dei certosini. Colori anticamente suntuosi non mancano: chi nega gli ori del Foppa? Ma chi non avverte che anch'essi, evento capitale, smontando di fulgore, passano in valore e dal grado sovrumano che avevano, discendono ad altro di verità e di momento, accanto agli altri compagni, mi si conceda, di ventura luminosa?

Che il Foppa intendesse come anche la forma, alla fine, doveva venir coinvolta in queste sue tendenze e non pretendere ormai ad uno splendido impenetrabile isolamento, ci par chiaro per più segni, anche se nel complesso questa fu la parte ove gli convenne segnare il passo, e fin-

Digitized by Google

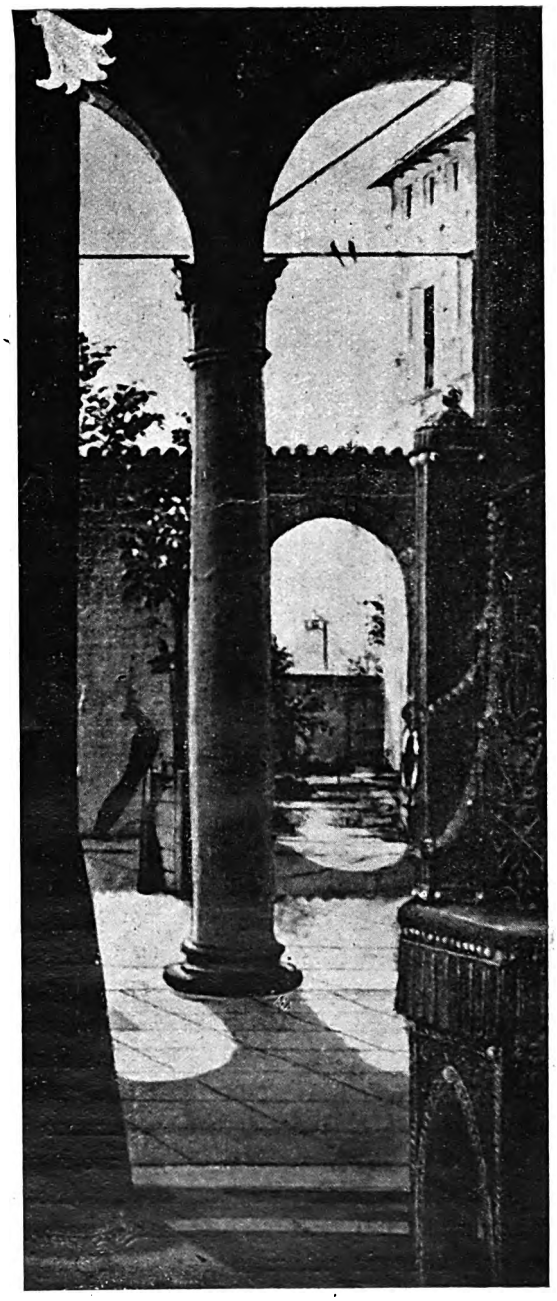


Fig. 3. — Lodi, Incoronata.
BERGOGNONE: Particolare dell' « Annunciazione ».

gere persino di accompagnar le ricerche formali dei suoi coetanei. S'è già parlato poc'anzi delle mani del « San Gerolamo » di Bergamo; altra volta ancora dell'aspetto secentesco della mano del « San Gregorio » nella Collezione Sarasin di Basilea; e vorremmo almeno aggiungervi il tipo naturalistico, sgraziato ed intimo, che il Foppa s'è attentato a dare alla Madonna, ahimè, tanto guasta, nei Depositi del Museo di Berlino. Qualche altra volta egli procede più cauto, quasi elusivo: nella Madonna del Castello pare ispirarsi a una terracotta toscana; senonchè la sua estetica particolare sopraggiunge nel momento ch'egli immagina non già di gareggiare con quella plastica ma di veder quella finzione avvolta nell'aria. Il Foppa, insomma, anche quando è più simmetrico nel disporre, più rinascimentale nell'ornamento, non manca di rimpastare e dimojare e smagliar la materia di queste sue cose e figure: per mano sua, l'impasto e persino il tócco — strumenti del lume — hanno i loro incunaboli nella Lombardia di quei tempi.

Mi sforzavo un giorno di spiegare al Berenson che cosa mi paressero significare, almeno in germe, nei due begli esemplari ch'egli possiede di mano del Foppa, quell'angiolo senz'altra forma, quasi, da quella che ne spreme sul celo una luce candida e grassa, nel « Martirio di San Sebastiano »; e, nella « Madonna col Bambino », quella tendina tutta ammagliata ed espressa dunque dallo smagliare infinitamente disforme dei tócchi più minuti d'un lume radente. Ma il beato possidente mi risoffiava quelli non essere per lui altro che rimandi improvincialiti di motivi bellineschi. *Ad multos annos.* Venga la provincia lombarda.

Che se si volesse passar per buona quella interpretazione allora il Foppa starebbe così in basso da non valer la pena di guardarlo mai più. Non v'è una mano, una testa del Foppa che sia degna d'esser seriamente considerata come disegno o come plastica. Il « San Sebastiano » di Orzinuovi paragonato, non dico a quello di Botticelli, ma a quello del Cima a Strasburgo o del Bellini a San Giobbe, diventa il disegno di uno zappaterra. Il fatto si è che i valori tattili non sono categorie che possano valere per tutta intiera l'arte degli uomini; lo zappaterra, in questo caso, si provava a dipingere un uomo all'aperto, non ad immaginargli una nobile prosapia cor-

Digitized by Google

porea. Ed era in questo nuovo intento che il provincialismo non poteva aver luogo. Che il Foppa vedesse Madonne del Bellini, strutture del Mantegna, sarebbe assurdo negare. Che all'opera apparecchiasse un telajo misto di gotico e di rinascimentale, nessun dubbio anche. Ma ad opera finita, tra il polittico del Mantegna e quello del Foppa, entrambi alla Brera, corre tutto un mondo. I corpi dei santi mantegneschi trovano l'unità nella linea che vibra egualmente in tutti, incisa fuor d'aria ma in uno spazio proporzionato; i santi del Foppa, allogati nelle caselle della grande macchina milanese, sembrerebbero al paragone manichini torpidi, inutili, ingombranti, ove non fossero di una sostanza più affettuosa, più illusiva; ove non fossero accordati nei toni da quel lume unico che, verbigrazia, nel baldacchino spiovente sopra la Vergine, stabilisce per piano luminoso quello che Mantegna avrebbe stabilito per matematica spaziale. L'inquadro vi è insomma di pura convenienza architettonica, e quasi, sociale; il Rinascimento, — par che si dica il Foppa — è una parata, un modo cerimoniale che si può tuttavia e si deve rappresentare pittoricamente; ed ecco la maniera di eluderlo. Se la forma si ottunde e si vela, se la linea si rompe, la plastica si annuvola e smorza, ciò avviene, intendo, perchè il Foppa sentiva di potersi esprimere per smorzature, patine, valori, e, insomma, per lume; e intendeva che su questa via si sarebbe potuta raggiungere anche la forma adatta a tali verità; decorrente anzi da esse, invece che preordinata dalle degnità della plastica umanistica. Per questo occorreva quasi romperla colla vita e colle abitudini circostanti; e non era affar di nulla. Così che convenienze sociali e rituali poterono trattenerlo sulla nuova via: ed egli sarà certo men grande di quegli altri che identificavano l'arte con quelle esigenze, a tutto agio. Chi mai avrebbe concesso o domandato al Foppa di dipingere figure vere e come s'incontrano per le strade di Lombardia; che dico, le strade stesse e i paesi? Ma dentro le avverse esigenze il Foppa gli ha pure dipinti ogni volta che potesse. La sua posizione di fronte al Rinascimento è insomma analoga a quella di Ambrogio Lorenzetti nei confronti di Giotto più

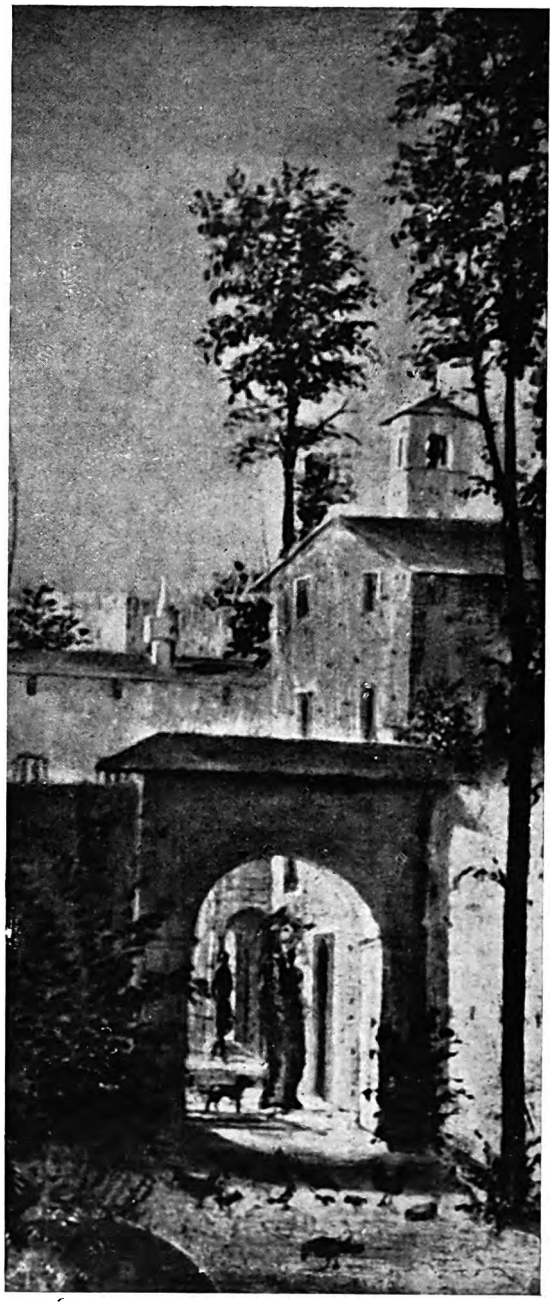


Fig. 4. — Bergamo, Galleria Carrara.
BERGOGNONE: Particolare.

Digitized by Google

d'un secolo innanzi, che non potè dipingere la mietitura e i negozi di Siena se non sotto l'insegna del buono e del cattivo Governo, ma gli dipinse tuttavia. Foppa è difatto l'erede di tutte le sottigliezze naturalistiche del Trecento settentrionale e vi aggiunge il sentore di un legame luministico che veniva ad eludere in silenzio le richieste di stilistica formale avanzate dal Rinascimento circostante: ad eluderle, intendo, non per via romantica o immaginativa, come i Ferraresi o i Muranesi, ma per via naturale, piana, obbiettiva.

* * *

Fu dunque il Foppa, per quanto i tempi lo concedevano, un luminista, un notturnista del Quattrocento. E che questo importasse una disposizione inizialmente nuova e singolare del dipingere e del vedere, lo dimostrano i frammenti su cui abbiamo insistito: i paesaggi soprattutto unici nel tempo loro e già mossi dalla medesima estetica che detterà al Caravaggio giovine il canestro di frutta dell'Ambrosiana.

E non dobbiamo rifare tutta la storia del Quattrocento lombardo; tanto meno poi nella sua parte più rinascimentale. Gli ori del polittico del Treviglio, per esempio, sono bene abbassati di un tono per la vicinanza del Foppa, ma non è dubbio che lo Zenale sia più classico ed umanista che il Foppa. Il Butinone e il Bramantino dànno interpretazioni subbiettive di un fatto per eccellenza rinascimentale com'è la prospettiva; e questa loro vena romantica non può entrare nel nostro discorso. Altrettanto valga per il Leonardismo con tutte le sue conseguenze nella regione: le parti che rimangon lombarde nei leonardeschi son certo degne di studio e potrebbero corroborare i nostri asserti; ma ci dilungherebbero dal soggetto principale il quale si propaga più schiettamente in altri fatti.

Taluni restano senza sbocco visibile o continuazione particolare, forse per esser accaduti in luoghi eccentrici, e, per di più, in giorni che altre novità prepotenti sopravvenivano ad allontanare da quelle tendenze. Non ha séguito, eppure è significante che il vercellese Spanzotti, il quale è bene un parallelo piemontese del Foppa, sappia congegnare tra gli affreschi di Ivrea almeno tre scene a lume di notte e rigorosamente «locale». Nella «Negazione di San Pietro» è veramente un anticipo dei caravaggeschi; e per quanto l'educazione dello Spanzotti sia più complessa, il suo stile più pesante ma più connesso e sintattico di quello del Foppa, pure i suoi stessi accordi sia con il rinascimento che col naturalismo nordico non si spiegano senza il sublime empirismo foppesco; e la sua citazione qui non è dunque affatto incidentale.

Il metodo elusivo del Foppa di fronte al Rinascimento ritorna, anzi raggiunge le più grandi altezze di intelletto in quel pittore pavese che sui primi del Cinquecento, pure mostrando di conoscere a fondo tutti i modi espressivi dal Trecento al Cinquecento, li disossa, vorrei dire, in un alimento sottile e novissimo, e così attinge sublimità paesistiche e sapienze tonali che quasi non hanno pari in tutta l'arte italiana. Alludo al Maestro dell'«Annunciata» del Louvre (1). Ma qui ancora si tocca di una personalità troppo singolare per non restare isolata anche nell'avvenire; e che si cita solo come riprova del comportamento più solito ai lombardi di fronte al classicismo.

(1) Questo pittore di genio venne in tempi preistorici (Mary Logan in *Gaz. d. B. A.*, 1896) confuso col Brea, il quale, al suo confronto, è poco meno di un idiota. Ch'egli sia d'origine pavese è chiaro per molti segni. Sebbene paia difficile identificarlo con Bernardino Lanzani, gli son vicinissimi parecchi affreschi a Pavia, ascritti al Lanzani (storie di San Maiolo a San Salvatore, alcuni affreschi a San Teodoro) e a Pier Francesco Sacchi (affreschi della seconda campatella della navata destra di S. Michele). E sono certamente sue alcune tavolette della collezione Franchetti alla Cà d'Oro (figure di santi e martirio di San Filippo apostolo) e della collezione Contini (Predica di San Filippo); tutte parti d'uno stesso altare (L). Ne daremo conto prestissimo in apposito saggio.

Digitized by Google

Che il Bergognone sia un successore del Foppa è genericamente ammesso. Ma, nel comune travisamento delle qualità lombarde, questa verità restava morta ed infruttuosa. Oggi è piacevole riconoscere che se il Borgognone è un seguace del Foppa lo è come temperamento e come situazione mentale; chè in lui si ripetono e la esterna apparatura rinascimentale (ciò che alla Certosa di Pavia lo potè far togliere in iscambio col Bramante) e, ad un tempo, la sostanziale renitenza alle «formalità» del Rinascimento. Lombardi restano la polpa e il lume, che è quel che conta; lombardo il paesaggio che, ormai più coscientemente isolato, quasi un quadro nel quadro, si svolge dagli esempî del Foppa a quegli umili prodigi che parecchi conoscono «tant bien que mal» da quando un critico di lingua inglese si pensò di onorarli confrontandoli con gli effetti del Whistler. Senonchè la densità dei paesaggi del Bergognone, ancora più sorprendente perchè quasi sempre ottenuta con i pochi toni concessi da un'atmosfera grigia, è ben altrimenti essenziale e, di fondamenta, naturalistica, che non siano le povere schiumature orientalizzanti del pittore americano.

Anche il Bergognone, dunque, intavola polittici per simmetrie appariscenti, e, talvolta, per-

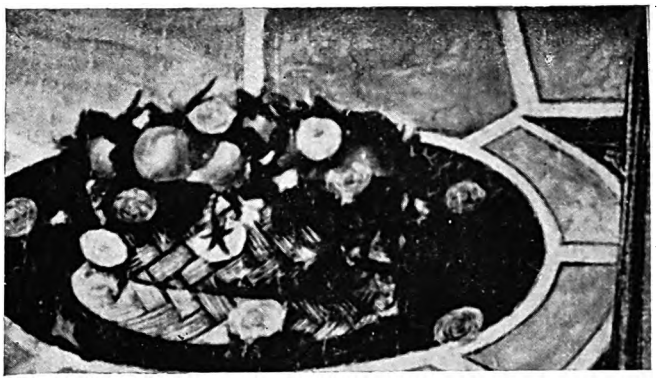


Fig. 5. — Milano, Ambrosiana.
BERGOGNONE: Particolare di una pala d'altare.

sino si diletta di formar le sue figure nei manichini cilindrici e cubici portati dal Bramante in Lombardia; ma chi nega che in una pala come quella del «Sant'Ambrogio in cattedra» alla Certosa di Pavia, l'arte risieda in quella lucidezza ombrosa di cui tutto l'ambiente è penetrato, e in quel rapporto fra il lume o il controlume?

O si osservi il pittore quando nella «Circoncisione» del Louvre, pensa di servirsi d'uno di quegli encarpî che, dagli «squarcioneschi» in poi, valevano o per divertimento d'illusione prospettica, o per assottigliamento di linea, o per asprezza di smalti. Ma nel Bergognone l'arte interviene quando nella sbucatura dell'oculo, apertosi a posta nell'architettura, di contro il succo azzurrognolo del celo, viene a propendere ed oscilla tenera, stillante, una gran pesca matura (fig. 2). Si sospetta quasi una certa malizia in questo eludere, mentre che si applicano, i motivi del Rinascimento. Ed abbiamo detto che il Bergognone non si contenta di questi sfiatatoj, ma ebbe cura egli stesso di additare, per isolamento, il valore positivo dei suoi brani di paese. Siano esempio fra tante le due vedute schiettamente incastonate ai due lati della «Madonna» Visconti-Venosta; e giovi avvisarne la diversità di intavolazione da quella sempre abbassata e subalterna, per quanto eccellente, che hanno i fondini di paese nelle Madonne bellinesche. Ma qui i navigli freddi, le cascine ducali, le strade soleggiate, i pioppi e campanili, le piazze, deserte nell'alba, dei vescovadi, i broletti affollati sull'imbrunire, passano, fedeli, come nell'occhio di un pellegrino instancabile.

Digitized by Google

L'« Annunciazione » (fig. 3) avviene in una stanza adorna di un lusso quasi orientale; ma lì fuori è il chiarore abbacinato del cortile di fattoria Sforzesca: lo strido del pavone, gli acuti delle rondini sui ferrami degli archi, la porta strisciata dal sole, le gronde e il muretto strisciati dall'ombra che gira tutto il giorno, a postierla serrata, nel mormorio del brolo; al di là, nella lieve caligine, la borgata di Lombardia.

O quest'angolo di villaggio padano (fig. 4) nella « Madonna » di Bergamo: i pioppi tra le case, dimestici; fra porte ed androni le galline che beccano nell'ombra fresca; nell'alto le luci ultime che toccano le fronde degli alberi, ungono la bocca della cella campanaria.

Sullo stesso piano di naturalismo affettuoso, ma obbiettivo, ci appaiono, sui gradini del trono della Vergine, nelle pale del Bergognone, le prime tenere e vere nature morte. Abbiamo già ricordato la pesca gigante nel quadro del Louvre; e crediamo non ancora avvertito che le prime canestre di frutta, non più come particolari ornativi di lusso mistico, o come specialistica curiosità, sì proprio per l'amore di sè stesse, anche se mascherato sotto il simbolo di un'offerta — ma quanto pregnante — alla divinità, fanno la prima entrata nelle pale del Bergognone e d'altri lombardi suoi coetanei. Non è per mera incidenza che l'altare del Bergognone nell'Ambrosiana, rechi sui gradini del trono la colma canestra (fig. 5) che, circa un secolo dopo, verrà a rifiorire in un altro dipinto della stessa sala: nella « Caravagiensis fiscella » dominata dal Cardinal del Monte a Federigo Borromeo.

* * *

Ma che cosa per quel secolo d'attesa?

Il racconto, per noi, può seguitarsi naturalmente nei fatti bresciani del Cinquecento. Senonchè, anche in questa parte, la critica accademica non ha mancato di fare i più gran danni. La misura continuava ad esser quella; ed era inevitabile che come il Foppa era parso un Mantegna od un Bellini improvincialito, e così i Bresciani del Cinquecento, il Moretto in primis, figurassero come Tizianucci di contado; con tutti gli altri diminutivi che ne provengono.

Tuttavia, com'è nostra abitudine, non mancheremo di citare gli accenni più antichi ad una migliore intelligenza di quei fatti locali. Lasciamo stare il Vasari che, s'intende bene, doveva lamentare se il raffaellismo di Moretto non era abbastanza spinto; riteniamo però la sua definizione della « diligenza » del Moretto: una parola buona a molti usi ma pure la stessa che il Baglione impiegherà per il Caravaggio giovine, e, in ogni modo, da non poter mai ricorrere sulla bocca del Vasari in tema di puro venezianismo. E lasciamo stare anche il Lomazzo che, più papista del papa Vasari, come dava la spiegazione correggesca del Lotto così ne proponeva un'altra, tizianesca, del Moretto; e veniamo al Lanzi. Il quale fu senza dubbio schiavo della tradizione classicista ma non mancò di correggerla spesso o temperarla con una facoltà di osservazione diretta ch'era sua propria. Egli non ardirebbe certo di dar corpo a una « Scuola » bresciana e dunque parla del Moretto al séguito dei veneti, complicando il discorso col ricordo vasariano dei raffaellismi del pittore bresciano. Senonchè, avverte ad un punto, il Moretto, dopo essere stato tizianesco « divenne autore d'uno stile così nuovo nel suo tutto e così pieno di adescamenti che alcuni dilettanti solo per godere di esso han veduto Brescia ». E di questo creduto nuovo stile — era difatto prematuro colpir nel segno della discendenza Foppesca — il Lanzi dà alcuni cenni sottili, soprattutto per la parte del colore. « Quanto al colorito » — egli soggiunge — « il Moretto segue un metodo che sorprende per la novità e per l'effetto. Il più che lo caratterizzi è un graziosissimo giuoco di bianco e di scuro in masse non grandi, ma ben temperate fra loro, e ben contrapposte. Usa egli di questo artificio così nelle figure come ne' campi; ove finge talvolta nuvole di colori similmente opposti... ». Nel séguito delle osservazioni è men felice; ma queste prime bastino per

Digitized by Google

intendere che al Lanzi non sfuggì la parte ove il Moretto si distacca dai veneti; e cioè un chiaroscuro, anzi un bianco e nero particolari; in breve, un impianto di lume che per la sua concentrazione prelude la invenzione luministica del Caravaggio.

La novità apparente della storia del Cavalcaselle, dove ai « Bresciani » è dedicato un capitolo particolare, è più il prodotto di una comodità partitiva che di una mutata concezione storica. Piace tuttavia ricordare i passi dove il vecchio rabdomante della storia dell'arte italiana vede nel Moretto un « pleasant naturalism », o dove — ed è di fronte al grande « Presepio » già in Santa Maria delle Grazie, oggi nella Pinacoteca — gli vien fatto di pensare al Velazquez; concediamo che a quei tempi non fosse comodo, com'è oggi per noi, fermarsi prima sul Caravaggio.

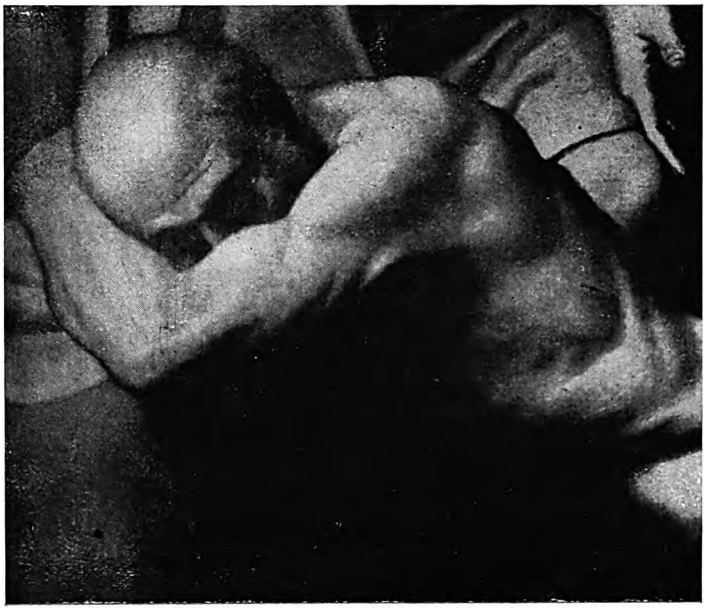


Fig. 6. — Brescia, già presso i Fenaroli.
MORETTO: « Noè ebbro » (Particolare).

Dalle osservazioni cliniche del Morelli sui toni argentini del Moretto, tolse il Berenson lo spunto per una felice intuizione storica, e cioè il legame di quei quattrocentisti locali con la tradizione foppesca; ma ebbe il torto di restringere il rapporto ad una tradizione puramente strumentale, invece che ampliarlo al perpetuarsi di una intera concezione pittorica; chè anzi, per quanto è dell'arte, come aveva appoggiato il Foppa al Bellini, così il Moretto a Tiziano, con il resultato di vederlo o inferiore al vero e provinciale, o svisato nell'atto di imboccare la buccina eroica.

Per un esempio, il ricordo che l'« Elia con l'angelo » del Moretto suscita nel Berenson: quello di un Centauro Chirone sormontato dalla Vittoria, fa sorridere quando si pensi che una semplice esperienza arcaistica — solita agli umili e ai principianti — non può convincere di resultato arcaico. O, quando lo stesso critico trova che la « Santa Giustina col devoto », a Vienna, sia una delle creazioni eroiche dell'arte italiana, con qualcosa, perfino, della grandezza e dell'immediatezza degli Antichi, si è tratti a riguardare il dipinto che, tuttavia, non risponderà in altri termini dai suoi proprî; intendo con quel suo tratto confidenziale (non senza un sospetto di mala creanza) che avvicina di troppo il divoto alla Patrona, come fosse uno di quegli scapoloni che, sui quarant'anni, se ne stanno ancora appesi alle gonne materne. O, infine, quando il medesimo scrittore, ripetendo il Cavalcaselle, parla di schiette anticipazioni del Veronese nel quadrone della « Cena in Casa del Fariseo » in Santa Maria della Pietà a Venezia, occorre obbiettare esser questo anzi il punto dove s'intende meglio che cosa fosse per il pittore bresciano il suntuoso classicismo dei Veneti. Come già per il Foppa e per il Bergognone, nient'altro che un complesso di circostanze civili, un'occasione di fasto, di cerimoniosa simmetria, di grazia ornamentale, dal disporsi dei personaggi fino alla trasformazione della natura vegetale in un quasi intellettuale giardinaggio; modo di vita,

Digitized by Google

dunque, che non impegna necessariamente l'arte: la quale, difatti, interviene anche ora in quel poco di semplicità e di verità dimessa che il pittore bresciano, per quanto costretto dalla disposizione di parata, abbia potuto esprimere nella contestura delle stoffe, nel tovagliolo e nel gesto dell'oste, e, magari, in quel pollo freddo, ahimè inutilmente « centrale ». Ma quando il Moretto, in patria, riesce a sfasciare tutta codesta impalcatura, allora ci dà dello stesso soggetto un capolavoro nuovo, antiveneziano per eccellenza, in quel dipinto di Santa Maria Calchera, che, lo vedremo, è il più « precaravaggesco » di quanti egli abbia dipinto.

Mi si porteranno innanzi quegli esempî più aristocratici dell'arte del Moretto, che sono, non nego, i suoi ritratti; specialmente quelli dipinti in gioventù; ma anche dopo averne arricchita la serie aggiungendovi, come bisogna, quello stupendo del Protonotario Giuliano (L), ancora oggi sotto il nome del Lotto nella Galleria di Londra, insisto che la loro classe è già diversa da quella dei ritratti di Tiziano. L'« ecclesiastico » di Monaco è più in famiglia con uno Holbein che con un Tiziano; mentre, bene osservando, la determinazione dell'ambiente ci riporta agli spunti d'interno non ignoti al Foppa (Madonna Frizzoni, ora nel Castello di Milano) e frequenti nel Bergognone. Lo stesso valga del Pronotario Giuliano: un adesione al modello, una descrizione dell'umore già disforme dal concetto tizianesco che sormonta il modello particolare e lo amplifica col suo canto cromatico in una pienezza eroica: sublime, ma generica.

E, subito dopo, ecco il Moretto anche più attento a quei suoi gentiluomini bresciani che paiono riversargli in seno tutte le loro ubbie provinciali. Il Martinengo, tanto deciso a mostrare il suo mal di cuore da tramutarsi quasi in un soggetto di genere; « l'Averoldi in preghiera » (Nat. Gall.), ch'è il primo ritratto di credente moderno, sinceramente devoto, ma alieno dall'ostentar devozione (si pensi al cinico « non nobis Domine non nobis » che par recitare la famiglia Vendramin davanti all'altare gentilizio); e via discorrendo. Quanto al ritratto, anch'esso a Londra, di nobile a figura intera, datato del 1526 (se non erro il primo ritratto di questo taglio nell'arte del Cinquecento), è troppo dire ch'esso è il capostipite d'una famiglia per i cui rami, propagginati attraverso i borghesi e gli « uomini d'arme » del Moroni, sarà assai più piano giungere all'energico ma pacifico Wignacourt, che non sia per la strada degli eroici monarchi tizianeschi?

Quello che sia stato, per noi, il vero curricolo pittorico del Moretto, s'era già del resto, abbozzato altra volta, in « Cose Bresciane del Cinquecento »; qui non ci tocca che ritornare su quell'abbozzo.

Anche a lasciar da parte la questione delle opere primissime, nelle quali il Moretto, più giovine del Romanino, doveva inevitabilmente dar peso all'autorità del maggiore, e cioè alle novità veneziane, non si può chiudere gli occhi al fatto che già nel « Cristo e il devoto » del 1518, a Bergamo, e in altre opericciole contemporanee come il « Cristo e il Battista » a Londra (Layard, 3096) e il « Cristo con le fiere nel deserto » del Metropolitan Museum, attraverso certi modi di stesura cromatica di fonte tizianesca, il rapporto tra paese e figura è assolutamente antiveneziano e nuovamente foppesco. Ma veniamo subito alla data fondamentale del 1521, ai dipinti della cappella del Sacramento in San Giovanni Evangelista.

Qui, com'è noto, il Moretto e il Romanino si divisero il lavoro da consegnare in un triennio; e al Moretto può sicuramente assegnarsi tutto il lato destro, dove un cumulo di ricerche persino contraddittorie (combinazioni di cromatismi veneziani e disposizione leonardesca nella « Cena »; studio di stampe raffaellesche nella « Manna »; accentuazioni anatomiche di primo michelangiolismo nel « San Marco », arcaismi vetustissimi nell'« Elia », ed altro ancora) se una cosa vogliono dimostrare si è che il Moretto intendeva ormai risolutamente staccarsi dall'arte veneziana contemporanea, cioè dal classicismo cromatico del Palma e del Tiziano. Per avviarsi verso il manierismo, soggiungeranno subito gli zelatori di questo fenomeno supremamente intellettualistico

Digitized by Google

in margine all'arte italiana; per riconquistare al più presto con voce moderna, le qualità lombarde, si replica da parte nostra.

Il nuovo mondo classico, difatti, con la sua preminenza umana convince bene il Moretto che le dramatis personae vogliono essere condotte più vicine all'occhio, debbono agire e volere e non più soltanto apparire e presentarsi come ai tempi del Foppa; senonchè avviene che l'occhio lombardo del pittore mentre avvicina le figure avvicini inevitabilmente anche le cose e la luce; e il lume gli fa scorgere allora, in quella plastica viciniore, non già sogni di nuove anatomie ma verità nuove di epidermide di carne e di sangue; quelle, ad esempio, che, eludendo il tema muscolare del nudo, giungono a un resultato pittorico talmente precaravaggesco nel « Noè ebbro » (fig. 6); dove è già un sentore di qualche San Gerolamo del Merisi.

Che il Moretto poi, fin da quest'anni, intendesse in certo modo che il significato spirituale del mondo si può, volendo, trasferire dalla parte umana alla parte ambientiva, all'involucro della luce e dell'ombra, è dimostrato, già nella volta della suddetta cappella, da quei profeti che schermendosi con gli enormi papiri dai raggi cocenti d'un sole che ferisce lateralmente dalle nubi vicine, si avvolgono e mascherano in un « macchiato » così drammatico da presentire direttamente il Caravaggio. E del « Michea » (fig. 7) ci pare il Caravaggio si rammentasse davvero nel nudo che si va rivestendo nelle « Opere di Misericordia »; come da uno dei profeti attribuiti al Romanino (ma in verità così naturalistici da doversi assegnare a un ignoto seguace del Moretto), precisamente dal « Malachia », è, se non erriamo, desunto il chiaroscuro della testa del Cristo nella « Vocazione di San Matteo » a San Luigi dei Francesi.

Fig. 7. — Brescia, S. Giovanni Evangelista. MORETTO: « Michea ».

Ma si sa che il grosso dell'opera del Moretto è costituito dalle tante pale d'altare sparse in tutto il territorio bresciano. Ora, lasciando da parte le brutte copie dal classicismo come l'« Assunta » del 1526, non parrà dubbio che il Moretto vi si rifaccia di preferenza dal Quattrocento. In che modo? Taluni di questi componimenti sono semplici « presentazioni » come quelle del Foppa: per esempio, l'« Annunciazione » di Brescia, il « San Giovanni Battista » di Venezia, il « San Francesco » di Brera, la « Sant'Orsola » di Milano, desunta da Antonio Vivarini, il « Cristo risorto e la Madre », la pala di Orzinuovi, la « Madonna » già Frizzoni, ecc. Qui dunque non occorre insistere sopra una prosecuzione così naturale. Altrove il pittore pare riprendersi alle strutture architettoniche belliniane, cimesche ecc., ma indifferente ormai a quel rigore costruttivo, si serve di quell'impalcatura votiva per giocarvi entro nuovi effetti di illusionismo intenso, tipicamente lombardo, ottenuto non già con il mistero della vecchia prospettiva ma con una illuminazione più radente e con invenzioni di forme che, per così dire, fuorescono improvvisamente dal tracciato del quadro. Questo è un segno molto importante. Ecco nella « Pentecoste » l'ombra che riga per tre volte il pavimento marmoreo; ecco i due apostoli in primo piano, anzi in parte fuori del primo piano, appoggiati al di qua del pilastro estremo; per di più ostentando, contro il decoro, le piante dei piedi scalzi. E che ombre lunghe buttano sulla predella del trono i due santi della peste ad Orzinuovi! Quanta illusione nell'ombra che striscia sotto il tappetino, nel trono della Madonna del Rovelli! Che nuova intenzione nella mano che il Vescovo protende verso di noi, colpita e come sospesa da un attimo di luce, nella pala di Brescia; o nell'ombra del porcel-

Digitized by Google

lino nero che, una zampa fuori del quadro, grugnisce sul primo scalino della pala di Comero! Che preminenza nell'entrata in scena dei due frati bianchi, nella pala di Berlino!

O guardatelo in composizioni bibliche ed allegoriche, come le storie di Simon Mago, oggi a Santo Cristo: il « volo » e la « caduta » del protagonista sono fra le composizioni più inattese, quasi più inesplicabili, di tutto il secolo (fig. 8). Forse qualche cosa di bramantesco, nulla certo di veneto, è nella struttura; ma la scienza prospettica è riassorbita in una evidenza fisica di scorti improvvisi, in un incavalcarsi di forme e di figure vere, brutali da parer già un calepino di motivi caravaggeschi. Simon Mago precipita come piomberanno più tardi a capofitto gli angeli di San Luigi dei Francesi: il « San Pietro che sostiene la Chiesa », nel terzo dei quadri di Santo Cristo, è almeno un parente stretto del « San Matteo » del Caravaggio giovine.

Fig. 8. — Brescia, Chiesa di Santo Cristo.
MORETTO: « Caduta di Simon Mago ».

E gli esempi si potrebbero accrescere, quasi ad infinitum. Ascendenti diretti del « San Matteo » Caravaggesco si trovano ugualmente nell' « Elia con l'angelo » (fig. 9) della cappella del Sacramento, nel « San Giuseppe col San Michele » della pala dei SS. Nazario e Celso o in questo rude « Profeta » di Brera (fig. 10). Rilievi plausibili soltanto perchè il Moretto, per primo, rimuta il ceto delle sue persone sacre e le trae di preferenza dallo stesso strato cui attingerà fra poco il Merisi. Compaiono i primi profeti pezzenti e snudati, i primi evangelisti a gambe incavalcate, che pescano le idee nel calamaio, i primi eremiti calvi ed adusti; o persino qualche santo borghese al punto da parere un giocatore di carte caravaggesco (fig. 11).

Un'apparizione, ma concreta, fatta di fiducia terrena e scevra d'ogni allucinamento, com'è quella della Madonna di Loreto ai due vecchi pellegrini nel quadro famoso del Caravaggio, trova il suo precedente immediato nel Moretto, nella Madonna che appare al pastorello sul viottolo di Paitone; in entrambi i casi gli spettatori, popolarissimi, si trasportano nel quadro e ne divengono attori oltre che adoratori.

Tutto il pensiero del « Presepio » di Santa Maria delle Grazie è un preludio a quello, rusti-

Digitized by Google

cano e disadorno, del Caravaggio a Messina. Che dire del risalto che vi acquistano i cosiddetti « particolari »; quella canestra di pannilini, per esempio (fig. 12)?

Un'altra occasione dove il Moretto andò vicinissimo al segno, fu, vi abbiamo già alluso, quella della « Maddalena ai piedi del Cristo » nel quadro di Santa Maria Calchera. La diremmo una scena di genere monumentale, al modo di quelle che poco più tardi il Caravaggio concepirà per analoghi temi evangelici. Concentrazione e determinazione dell'ambiente per via d'un lume

Fig. 9. — Brescia, S. Giovanni Evangelista. - MORETTO: « Elia e l'angelo ».

di fianco che taglia in diagonale il fondo di muro, comesarà canone nei dipinti del Caravaggio giovine (fig. 13). Forma non già plastica, ma soda, non tattile ma, per evidenza, tangibile, disegnata e dipinta ad un fiato (si vegga lo scorcio della mano del Cristo, dove il contorno è anche accento tonale); il servitore col bacile di frutta (fig. 14), la natura morta sul tavolo apparecchiato (fig. 15) paiono già tolti di peso da un « Emmaus » del Caravaggio. Il bianco e la contestura della tovaglia, l'ombra densa nelle pieghe, il pane smezzato, la testa del pesce nel piatto di stagno, il coltello di scorto sull'orlo della mensa: tali testimonianze di veracità pittorica che basterebbe avvicinare, poniamo, all'apparecchiatura di Tiziano nell'« Emmaus » del Louvre — un semplice pretesto per qualche accento prezioso e scintillante sulle maggiori masse cromatiche — ad intendere l'opposizione del Moretto al classicismo dei veneti e il suo avviarsi deciso verso le soluzioni caravaggesche.

Di tali esempî di natura morta, ancora velata, è vero, sotto l'apparenza d'offerta alla divinità, ma dove l'interesse pittorico, la fragranza, la verità, additano ormai vicino il momento in cui questi frammenti avranno un valore di etica artistica anche sciolti da ogni dipendenza gerarchica ad un soggetto (alla stessa guisa che l'interesse pittorico del Bergognone per il paesaggio rivelava la non lontana possibilità del paesaggio puro), di esempî siffatti è dovizia nel Moretto, e il let-

Digitized by Google

tore li potrà cercare a suo gusto nei rametti di pere sui gradini della pala del Vaticano, nelle rose spiccate e buttate al suolo nella pala del San Nicola, nel mazzolino di fiori della « Fede » di Pietroburgo, magari nei frequenti attributi di santità rotolati a terra: libri, chiavi, strumenti, tutta una suppellettile vivacissima. Per oggi basterà produrre, oltre quei frammenti di Santa Maria Calchera, questo bacile di frutta (dalla pala di Sant'Andrea di Bergamo) (fig. 16), che il Caravaggio giovine quasi potrebbe sottosegnare.

Dopo dimostrazioni così lampanti, confido che non solo la canestra dell'Ambrosiana, ma anche un'altra più importante « natura morta » del Caravaggio giovine, che si illustra qui per la prima volta (fig. 17), riescirà più intelligibile. Fate montar la mosca al naso del pittore interrogandolo del soggetto e vi potrebbe rispondere: «Il cavallo al Popolo l'ho finto per una conversione di San Paolo, e queste frutta l'ho per una Cena di Emmaus»; sebbene una preziosa scritta dell'epoca, a tergo della tela, la definisca più realisticamente:

Per citare un'altro caso di rivolgimento naturalistico nell'argomento da parte del Moretto: tutti ricordano il cavallo protagonista nella « Conversione di San Paolo » del Caravaggio; ma nessuno, ch'io sappia, ha avvertito mai che lo stesso pensiero era già venuto al Moretto nel quadro firmato di Santa Maria di San Celso; e cioè proprio a Milano, dove il Caravaggio, da ragazzo, ebbe sicuramente comodità di vederlo. Si aggiunga che il Moretto vi abbozzava anche il modo il modo di comporre per diagonale, con la gran massa che s'alza al galoppo, di guisa che, con poco « decoro » per quei tempi, il primo piano del quadro, per poco non è la groppa del quadrupede. Non è forse contro questo ardimento del Moretto, che il Lomazzo si appunta nel suo « Trattato » (VI, 284), dettando che « ne i luoghi religiosi le facciate e tavole vanno collocate in modo che conformino alla nobiltà degli occhi, come sarebbe a dire che le parti posteriori de' cavalli e altri animali non si veggano davanti ma di dietro, come parte indegna d'essere vista »? E non è possibile gustare qui persino il preludio di quelle obbiezioni di costume che, cinquant'anni dopo, verranno rivolte al Caravaggio?

A chi ora chiedesse dove mai si sia rimbucata nel Moretto l'attenzione paesistica dei Lombardi, risponderemo che, certamente preoccupato di presentare e talora muovere in primo piano questo suo ceto di santi popolareschi, il Moretto non fu egualmente attento al paese; concederemo anzi che lo trattò talora come fondale generico « alla palmesca ». Ma non fu sempre così dimentico anche di quest'altra parte della tradizione locale. Basterebbe, fra tutti, l'esempio del « Noè ebbro » dove, sopra le figure più «romanistiche» che il Moretto abbia dipinte, s'inerpica un ramo di vite (fig. 18), ricco d'un fogliame che par visto e descritto dall'occhio di un Cuyp. La sottile definizione botanica dei primi piani vegetali da parte del Caravaggio giovine (nel « Riposo in Egitto » e nell'originale perduto del « San Francesco coll'angelo »), ha i suoi precorrimenti in

Digitized by Google

certi brani del Moretto, come si può vedere nella vegetazione del « Roveto ardente » dipinto nel soffitto del « Novarino » (oggi nella Galleria di Brescia). Altre volte il paesaggio s'insottilisce di toni e di fronda e ritorna foppesco: per esempio in quello che appare oltre il parapetto della pala del « San Francesco » a Brera, o nell'altro del « Martirio di San Pietro Martire » all'Ambrosiana (fig. 19), dove il Moretto, mentre dimostra di aver conosciuto il Tiziano di San Zanipolo, a nulla riesce più vicino che allo stesso argomento come l'aveva dipinto il Foppa in Sant'Eustorgio.

E si vorrebbero chiudere su quest'opera i rilievi sul Moretto precaravaggesco. Chè tutto, non soltanto il paesaggio, punta qui sul rivoluzionario secentesco. La tragica serietà di questo Pietro

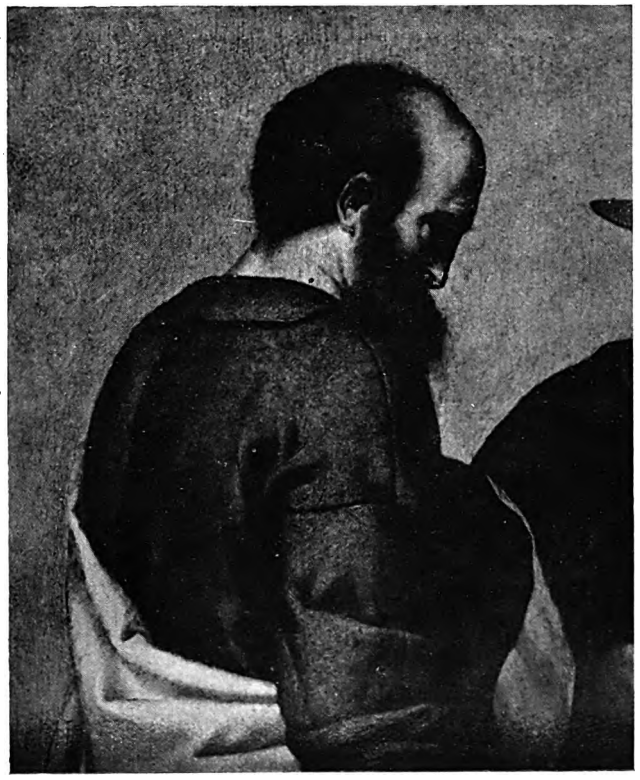


Fig. 10. — Milano, Brera. - MORETTO: « Profeta ».

Martire dagli occhi ingolfati d'ombra (fatto anticlassico per eccellenza), la subitanea violenza fisica dei manigoldi, espressi in una plastica vicinissima, e, dunque, diventata tutto orrore imminente di epidermide e di sangue pulsante, presentono molto dappresso il caravaggesco « Martirio di Matteo ». E il novizio che fugge e si volge nell'aria sottile, dimostra già, non dico la plastica, ma l'evidenza secca nitida e fulminante del primo Caravaggio; il suo grido s'incide momentaneo come quello del « fanciullo morso da un ramarro ».

* * *

Per tanti modi dunque, oltre che per il colore, sul quale abbiamo lasciato che per noi parlasse il Lanzi, il Moretto sembra un Caravaggio avanti lettera ancora nella prima metà del Cinquecento. Le sue relazioni, già intraviste, con pittori pur essi eterocliti nei confronti del classici-

Digitized by Google

smo cromatico dei veneti, intendo col Lotto e col Savoldo, portano naturalmente a cercare anche in costoro nuovi segnali della prossima costellazione caravaggesca; restando però al Moretto il

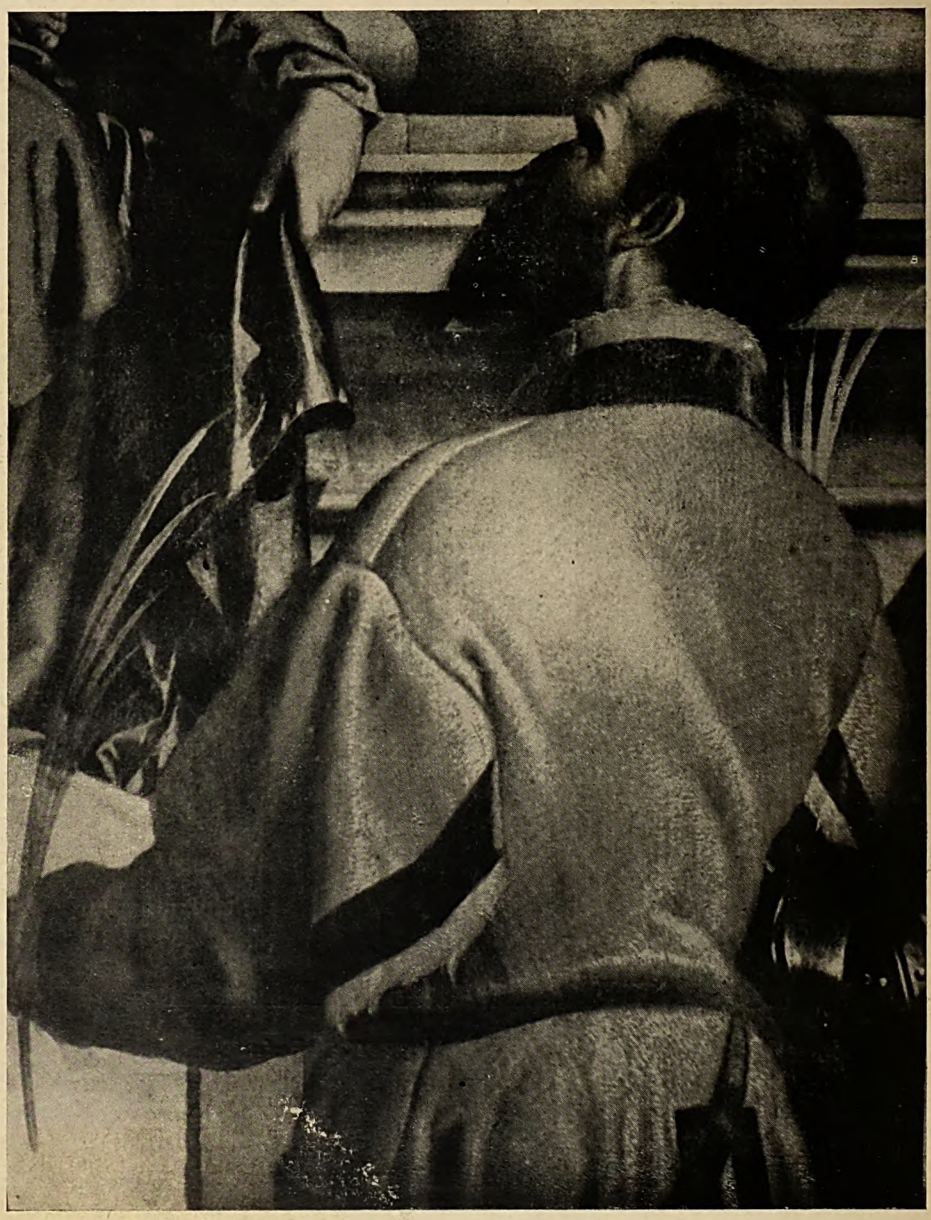


Fig. 11. — Bergamo, Sant'Andrea. - MORETTO: « Sant'Andrea ».

merito d'aver congiunto quei segni alle intenzioni tradizionali fin dal Trecento alla regione lombarda.

Nè, d'altra parte, la questione del Lotto, delle sue origini soprattutto, è fin oggi chiarita abbastanza. Chissà quante volte il Berenson, così pronto a confutare ironicamente le proprie fatiche di gioventù, avrà pensato a rifar tutto da capo il suo antico volume sul pittore. Le rela-

Digitized by Google

zioni del Lotto con la Lombardia non vi sono per nulla accennate e il nome del Moretto non vi si legge una volta. Pure, che cosa avviene solo che si rifletta ad un fatto come il seguente: che il ritratto del «protonotario Giuliano» a Londra, sempre creduto del Lotto, è invece, del Moretto? Non conviene ammettere che entrambi i pittori, verso il 1515-20, s'incontrassero allo stesso crocicchio spirituale? Ma anche prima, a proposito dei primi anni del Lotto, è difficile

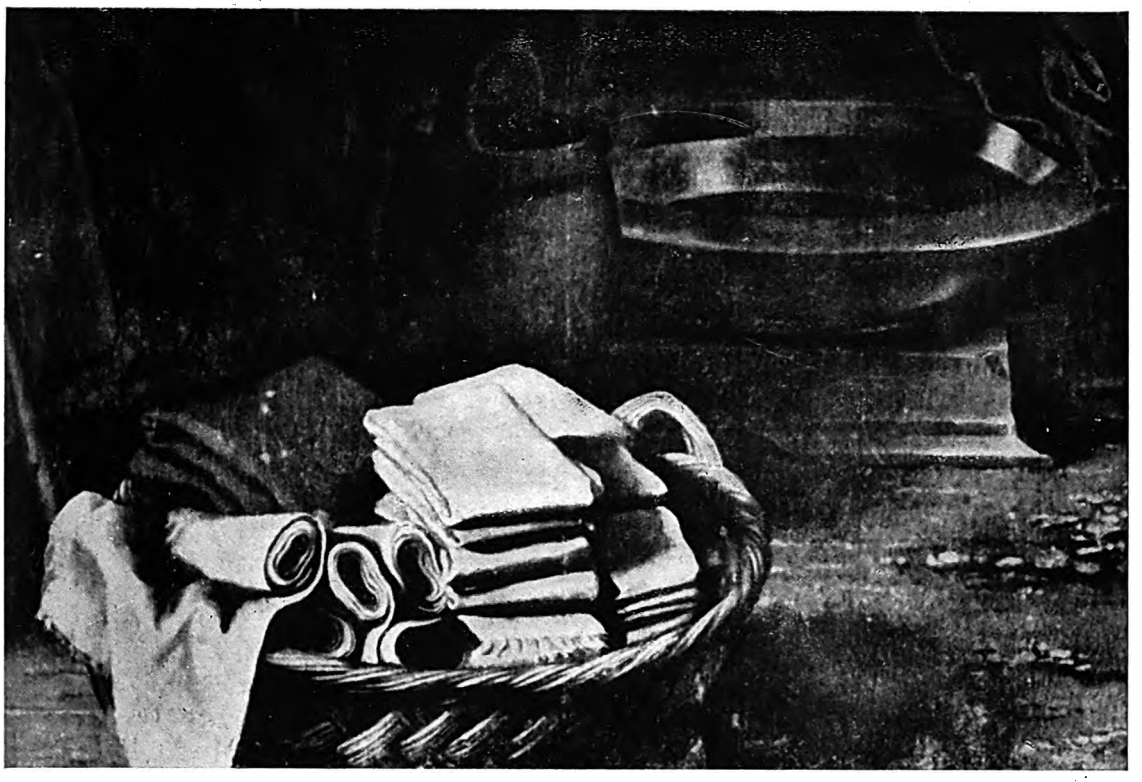


Fig. 12. — Brescia, Pinacoteca. - MORETTO: Particolare di un «Presepio».

spiegare i paeseggi della «Danae» o del «San Gerolamo», o quello in calce alla pala di Asolo con la sola tradizione veneziana; anche a voler sostituire alla spiegazione muranese-alvisiana del Berenson, ormai notoriamente scaduta, un'altra genericamente bellinesca.

E lasciamo da parte questa ricerca che non importa tanto al nostro argomento. Veniamo al tempo — verso il 1512 — che la cultura del Lotto si fa più complessa; nessun dubbio che in questo egli non solo preceda il Moretto, il quale non cambia pelle prima del 1520, ma dimostri una recettività più moderna, più sottile e sapiente. Mostra di avere viaggiato e di conoscer de visu Raffaello e Giorgione, Leonardo e il Dürer; e li tratta come pari; non mescola idiotismi nella traduzione, come avviene al Moretto; semmai neologismi. Ma per tali contatti egli non diventa già un classicista, anzi una cosa tanto diversa da dar nel naso ai critici ufficiosi della capitale. A sentir costoro il Lotto avrebbe commesso degli errori, e imperdonabili: il Dolce cita il capolavoro del pittore ai Carmini dov'è il più puro paesaggio della pittura del Cinquecento — un paesaggio composto già come da un Rembrandt o da un Ruysdael — lo cita, dico, come notabile esempio di cattive tinte; e che i Bergamaschi non avessero lapidato Lorenzo Lotto, di questo si

Digitized by Google

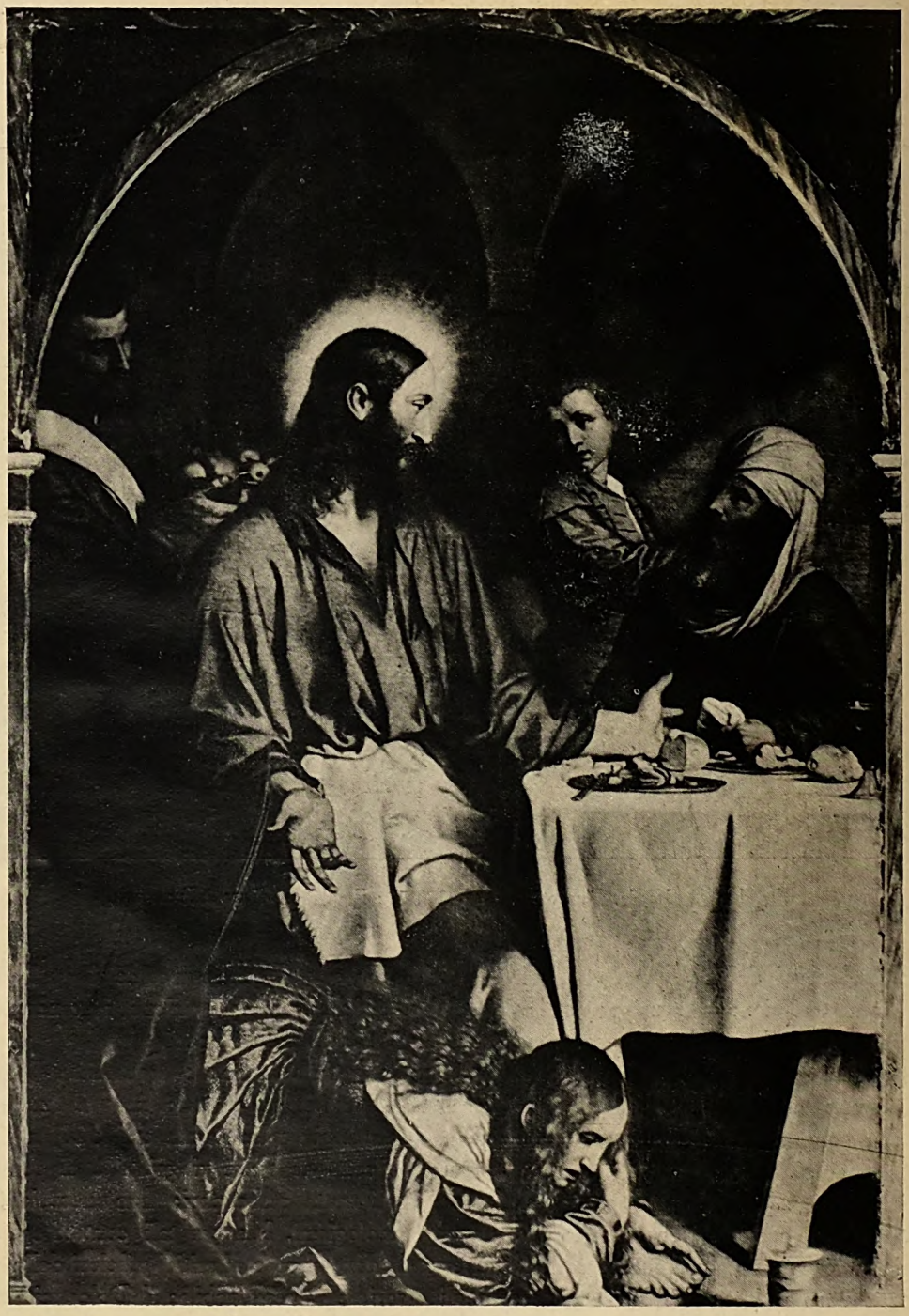


Fig. 13. — Brescia, S. Maria Calchera. - MORETTO: « La Maddalena ai piedi del Cristo ».

Digitized by Google

stupiva tre secoli dopo il barone di Rumohr. Tra questi due estremi è compresa la multisecolare svalutazione del Lotto; non potendosi dar peso critico nè alla interpretazione veneziana del pittore nella seconda edizione del Vasari (nella prima non si parlava che di «diligenza»), nè alla spiegazione leonardesca del Lomazzo, sebbene questa almeno ci avvicini alquanto alla Lombardia.

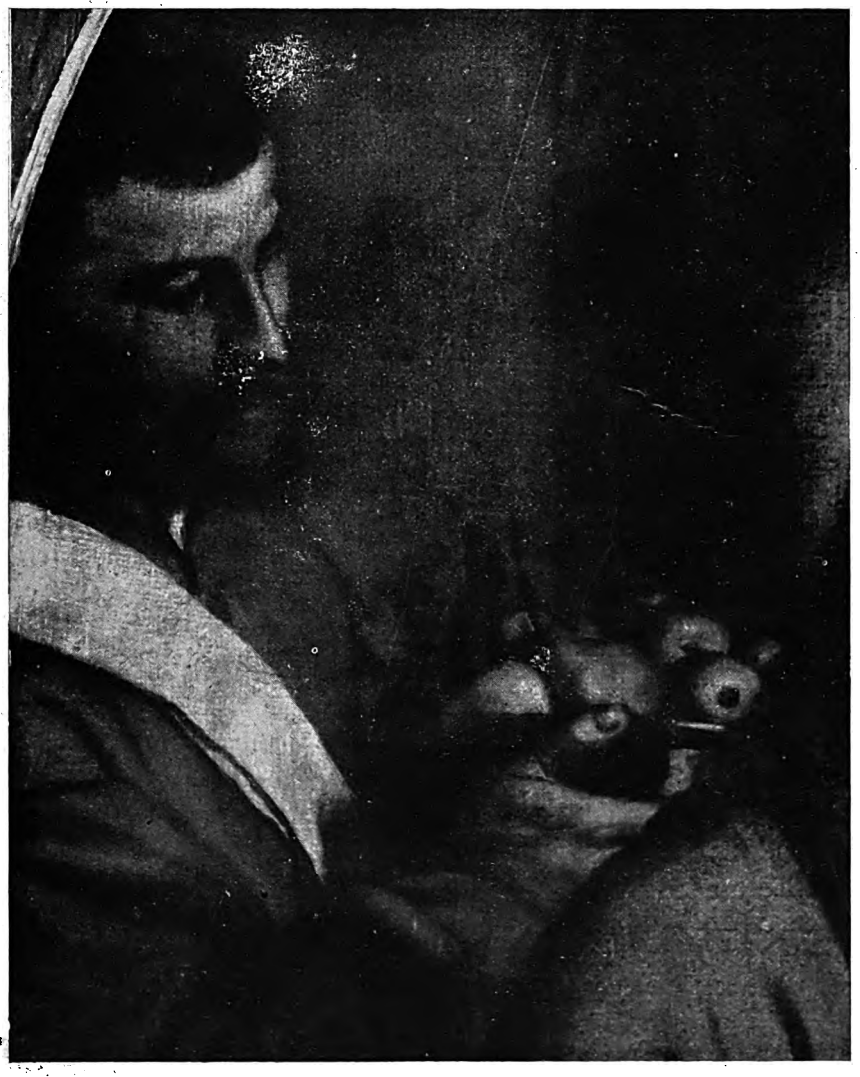


Fig. 14. — Brescia, S. Maria Calchera. - MORETTO: Particolare di una pala.

Chè, difatti, il comportamento del Lotto di fronte ai moduli classici è del tutto lombardo e procede elusivo, cauto, l'sensibile sotto ogni armatura stilistica, per trovare il suo sbocco in resultati che sono tradizionali di quella regione. La questione dei suoi primi paesaggi resti sub judice, ma dal 1515 in poi Lotto è certamente un paesista lombardo. Il paese della «Susanna» (già Benson) del 1517 (fig. 20) ritorna quasi agli effetti della miniatura lombarda trecentesca o a certi del Foppa; la Madonna del Museo Correr (sicuramente autografa sebbene espunta dal Berenson, e databile circa il 1525) è anch'essa la ripresa di un motivo tipicamente lombardo,

Digitized by Google

non veneziano di certo; negli affreschi sublimemente popolareschi di Trescore i suoi modi sono di illusionismo tra prospettico e luminoso (una mistura di bramantesco e di naturalistico), paralleli a quelli del Moretto al « Novarino »; la lucida squisitezza dei suoi interni non può essere affatto dimentica delle esperienze del Bergognone. A questo punto, chi volesse ammettere che sia stata

Fig. 15. — Brescia, S. Maria Calchera. - MORETTO: Particolare di una pala.

dunque la personalità più complessa del Lotto ad aprire nuove strade per i bresciani del Cinquecento, dovrà sempre intendere che ciò potè avvenire perchè, con il suo intelletto molto più esercitato, il Lotto vedeva più chiaro nella tradizione lombarda che non sapessero da principio i bresciani medesimi; come un buon amico più lucido e resistente ritrovava a codesti terrazzani, inebriati lì per lì dal vino nuovo dei veneti, la casa, la porta, e la toppa.

Digitized by Google

Sta bene che la qualità personale all'eccesso del Lotto, le sue squisitezze induttive non potevano essere accolte più tardi dal Caravaggio colla stessa immediatezza che la rude semplicità di certe parti del Moretto. Resta che anche l'arte del Lotto in confronto al fare tipico, epico, aristocratico dei veneziani della capitale, in confronto alla « Heroica Maestà » di Tiziano, appare un immenso repertorio naturalistico, un continuo versare in umili verità particolari, ravvolte talora a capriccio, ma più spesso obbiettivamente in un involucro schiettamente ambientivo di luce e di « valori ». Lasciamo stare il periodo magico del Lotto, quel suo momento di « sensiblerie », di misticismo affettivo che (in parallelo con il gruppo di stampe quasi incredibili di Domenico Cam-

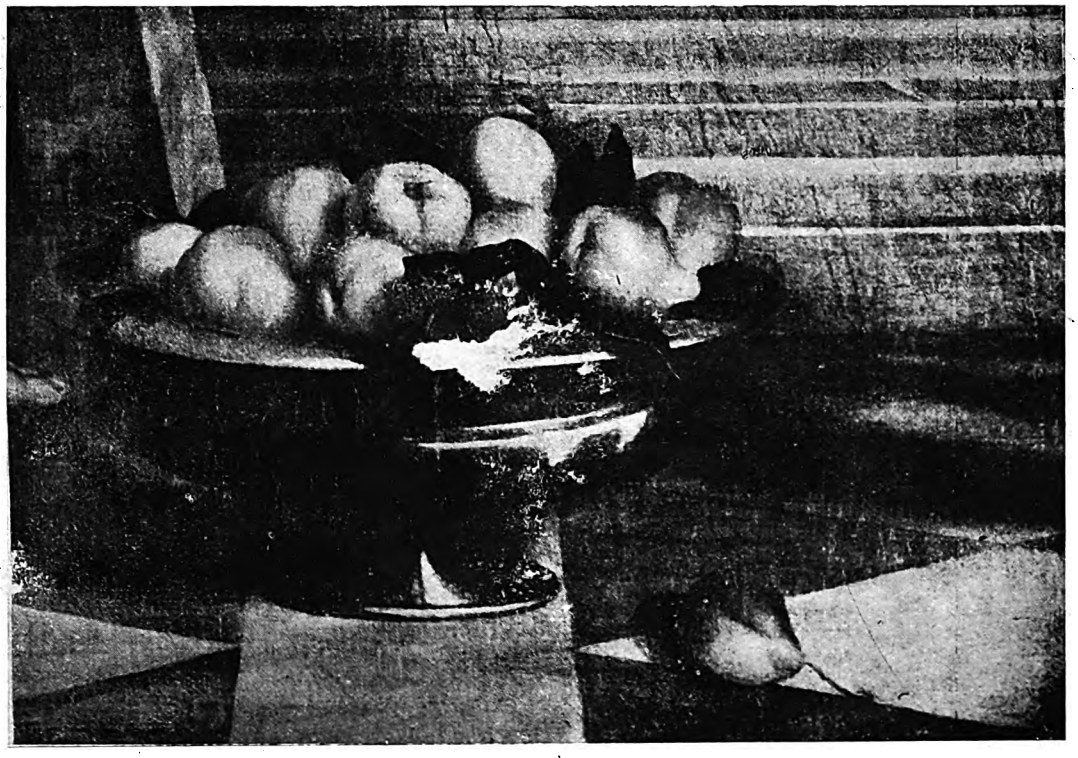


Fig. 16. — Bergamo, Sant'Andrea. - MORETTO: Particolare di una pala.

pagnola) pare imparentarsi col Grünewald, e, nei contrasti drammatici di un colore sublimato dal lume, giunge, al di là del Caravaggio, fino alle soglie del Rembrandt, com'è nell'« Adultera » del Louvre. Quando i contrasti si placano, quelle ricerche di lume appaiono ritorni naturali delle antiche tendenze lombarde, e si palesano ad un tempo in funzione di composizione e in supporto di verità.

Già il Lomazzo chiamava il Lotto « maestro nel dare il lume », e, in effetto, il più delle composizioni del Lotto, le « Annunciazioni » di Ponteranica e di Jesi, l'« Assunzione » di Celana, la « Crocefissione » di Monte San Giusto, le « Storie di Santa Lucia » a Jesi, non s'intendono qualora si astragga dall'effetto di lume che le determina.

Ora si noti che sotto questo lume nuovo il Lotto non impegna una forma già calata nello stampo rinascimentale, anzi una forma sensibile, corsiva, varia soprattutto; dove la bellezza va del pari col carattere; insomma una mescolanza mutabile ad infinito, e perciò, nel miglior senso, popolare.

Digitized by Google

Digitized by Google

V'è bisogno d'insistere che simili ricerche possono aver detto molto al Caravaggio? A proposito dei lucidi interni del Lotto è il Berenson medesimo che ha fatto, e ripetutamente, il nome del Vermeer; ma dove passi la strada per il Vermeer è oggi pacifico.

Non è la prima volta che dico opera principalmente lottesca il « Riposo nella fuga in Egitto » (fig. 24) dipinto dal Caravaggio in gioventù. Basterebbe, a convincersene, avvicinargli esemplari del Lotto come la « Santa Conversazione » del Louvre (fig. 21), lo « Sposalizio » di Bergamo (figura 23) il « Presepio coi due committenti » a Brescia (fig. 22). Non sono soltanto i toni freddi e smaltei, le stesse lucidezze di « valori » che ritornano nei due casi; ma proprio lo stesso modo di trasformare la Santa Conversazione dei veneti in una riunione confidenziale che acco-

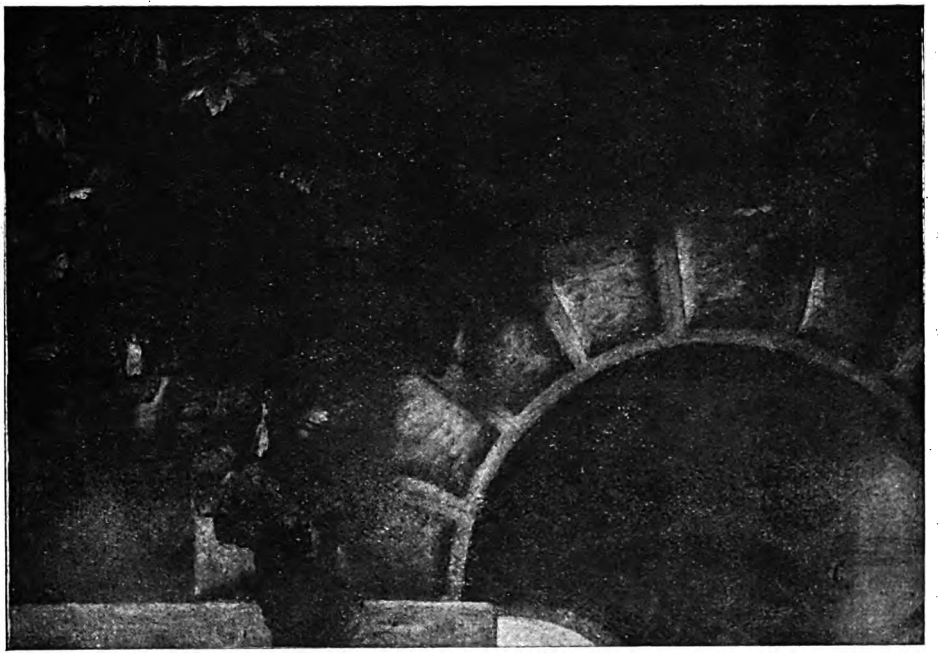


Fig. 18. — Brescia, già presso i Fenaroli. - MORETTO: Il ramo di vite nel « Noè ebbro ».

muni sullo stesso terreno e distribuisca la stessa indole ai personaggi divini ed umani. E questo famoso angelo bello del Caravaggio (fig. 26), una beltà fatta d'integrezza corporea, di eleganza naturale, scelto insomma non dal vivajo dello stile, ma dal vivajo della natura, non è il germano di quegli esemplari angelici di cui Lotto s'era valso in quelle opere bergamasche che il Carapotè più comodamente vedere? Eccone due (fig. 25 e 27), tolti dalla pala di San Bernardino, proprio della stessa cova, anche per la vigoria delle grandi ali di rapace che vedremo poi trapassare, come una preziosa suppellettile naturalistica, dall'una all'altra bottega dei caravaggeschi romani.

Dalla « Crocefissione » di Monte San Giusto, un quadro per tanti versi memorabile, c'è da cavare più d'un segno annunziatore del Caravaggio. Quel lume laterale vicino, che, spiovendo forse da una feritoja di nubi, fa sì che la croce proietti una striscia d'ombra a bendare gli occhi d'uno dei cavalieri romani (quasi una preoccupazione, un oscuramento morale naturalizzatosi in un incidente luminoso): ecco un'invenzione che fa epoca e può portare molto lontano. In primo piano a sinistra, un angelo, fattosi largo tra la folla, viene a spiegare il senso simbolico della scena

Digitized by Google

al prelato (fig. 28) il quale sembra averne tanto bisogno quanto il San Matteo del Caravaggio, dove l'angelo lo chiarisce (fig. 29). Che affinità d'invenzione! O se volete vedere a che punto il Lotto ne' momenti più sobrî e meno melici, sia vero e semplice di forma, e allora precaravaggesco, guardate il San Lorenzo della pala di Ancona (fig. 30), proprio formato dal lume, come farà il Caravaggio cinquant'anni dopo.

In genere, tutto il già citato rapporto, non più allegorico e montato di tono, ma confidenziale e terreno, tra gli dei, gli uomini e i santi, rapporto così frequente nel Lotto, e in così palese

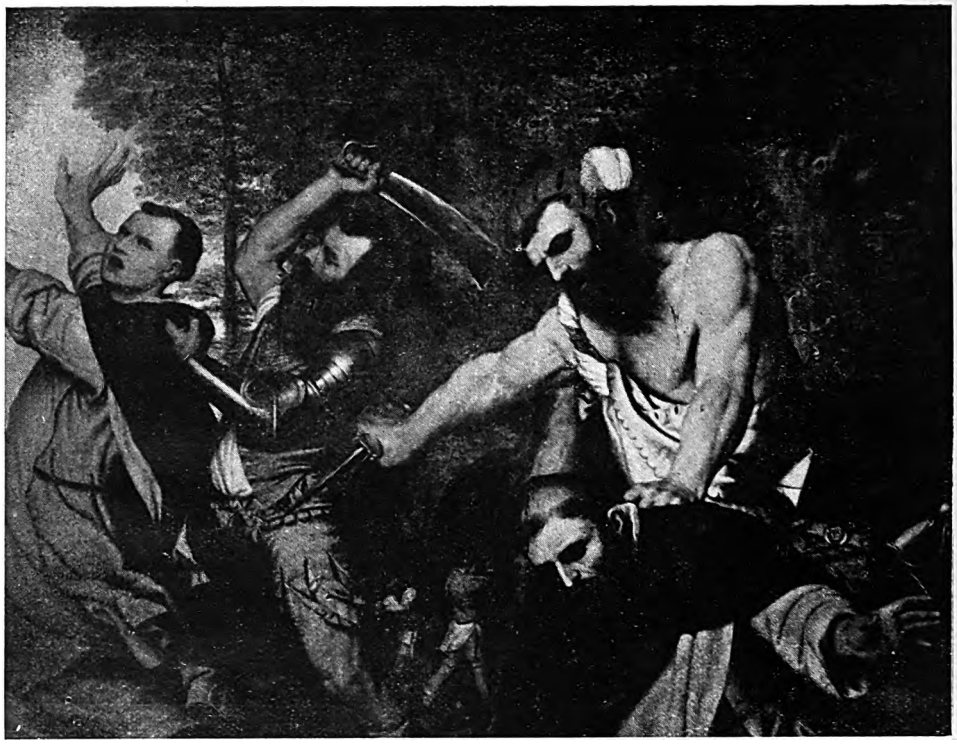


Fig. 19. — Milano, Ambrosiana. - MORETTO: « Martirio di S. Pietro Martire ».

analogia coi concepimenti popolari del Moretto, prelude direttamente al Caravaggio. E come del Moretto si citavano, a questo fine, la Madonna del Rovelli e quella di Paitone, così nel Lotto ricorderemo che nulla meglio dell'« Elemosina di Sant'Antonino » — dove l'identificazione estetica d'una folla povera ed anonima avviene per la prima volta — o della « Madonna del Rosario » a Cingoli, può introdurre al modo in cui il Caravaggio trattò quest'ultimo argomento nel quadro di Vienna.

Sui « notturni » del Lotto non occorrerà fermarsi che quando si manifestino un caso particolare del luminismo lottesco e non abusino di una tanto pericolosa specialità. Ora la « Natività » della Galleria di Venezia è per noi soltanto una copia secentesca da un originale perduto del Lotto; ed anche l'originale dovette valersi di una scenografia un po' troppo apocalittica e visionaria per fare al caso nostro. Ma il Lotto ideò di questo soggetto un'altra invenzione che, sebbene anch'essa conservata soltanto in una copia (nei depositi degli Uffizi, già nella galleria Feroni), mostra di essere stata, nell'originale, assai meglio intesa, più concentrata, e, nell'artificio, più naturale. Aggiungi che

Digitized by Google

la copia (fig. 31), a differenza di quella di Venezia, si fa sospettare della mano di qualche «petit maître» caravaggesco non troppo disforme dal Saraceni e dallo Elsheimer, ciò che da solo sarebbe già un fatto significativo. Ma non sta neppure da solo. Proprio della sottigliezza di «sottinsù» luminoso nella fantesca di questa «Natività», l'Elsheimer mi pare aver profittato nel quadretto della «Cerere» al Prado; e potrei citare altri esempî in cui i caravaggeschi minori amarono riprendersi a motivi del Lotto. Il Borgianni ne trasse pro' nel suo «San Cristoforo» e anche per talune delle sue Sacre Famiglie; il Saraceni si rammentò della folla mendica di San Zanipolo nel basso della sua pala di Gaeta: ritorni più che naturali, dal momento che anche l'ispiratore

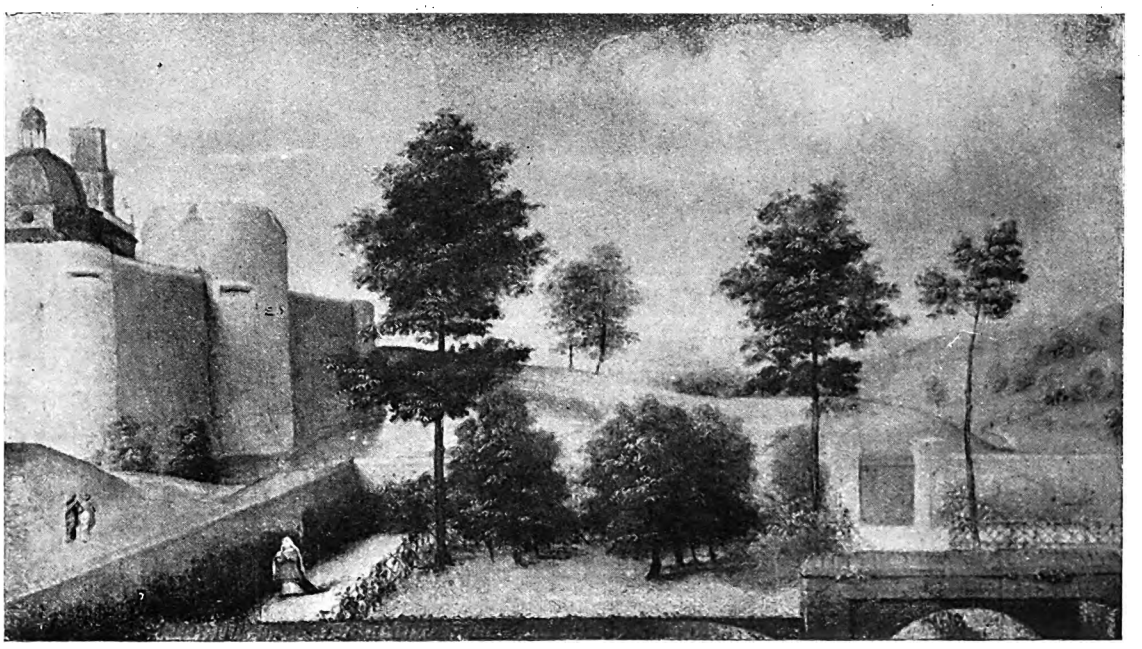


Fig. 20. — Già a Londra nella raccolta Benson. - LOTTO: Il paese della «Susanna».

magno, il Caravaggio, era stato, a suo tempo, lottesco. Ma, per converso, ecco anche più chiaro come un po' di fluido lottesco abbia potuto trascorrere fino al Rembrandt; non soltanto per via del Caravaggio, sì anche attraverso i disprezzati «caravaggeschi minori».

* * *

Le relazioni del Lotto e del Moretto col bresciano Gerolamo Savoldo non sono ignote alla critica; e così l'unità del gruppo che interessa al nostro argomento sembrerebbe raggiunta su questo terzo nome, giacchè parlare di un Savoldo precaravaggesco è quasi corrente. Senonchè l'insistenza con cui a un tempo si continua a chiamar giorgionesco il Savoldo, verrebbe, quando fosse fondata, ad infirmare tutta la concatenazione dei fatti che abbiamo inteso di chiarire come lombardi.

Quanto a noi, la spiegazione bresciana e lombarda del Savoldo l'abbiamo data da tempo e ripetutamente (1), dapprima annotando l'analogia de' suoi «studi di forma» a quelli del Moretto,

(1) *Cose Bresciane del '500* in «L'Arte», 1917; *Precisioni nella Galleria Borghese: G. G. Savoldo*, in «Vita Artistica», 1926, pag 71; *Due opere inedite di G. G. Savoldo* in «Vita Artistica», 1927, p. 72.

Digitized by Google

Fig. 21. — Parigi, Louvre. - LOTTO: « Sacra Conversazione ».

Fig. 22. — Brescia, Galleria. - LOTTO: « Presepio ».

Digitized by Google

Fig. 23. — Bergamo, Galleria. - LOTTO: « Sacra Famiglia con S. Caterina ».

Fig. 24. — Roma, Galleria Doria. - CARAVAGGIO: « Riposo nella Fuga in Egitto ».

Digitized by Google

poi le sue relazioni probabili con la corrente più complessa del Quattrocento toscano (Piero di Cosimo) (1), che a quelle ricerche, formali e pittoriche insieme, bene potrebbe averlo instradato; e poi ancora la sua varietà fondamentale dei giorgioneschi, mostrando quanto diverso per ogni senso sia il suo « Pastore flautista » (2) da un altro « Pastore », questo strettamente giorgionesco, del Mancini (3).

O si potrebbe, in sede generale, conceder qualcosa per poter meglio negare, subito dopo, le false illazioni.

Ammettiamo che qualche argomento giorgionesco, qualche motivo esterno di evocazioni astrologiche e amorose, garbasse al Savoldo come ad altri spiriti affini. Tanto più curioso e significativo che la più gran parte di costoro appena metton piede sulla terraferma, da cui solitamente provengono, ritornino più evidenti, più palmari, e, in breve, disertino il giorgionismo. Lasciamo stare dei giorgionisti che doventano raffaelleschi come il Caprioli o Gerolamo da Treviso; manieristi, come il Pordenone e il Romanino, il Pellegrino di San Daniele e il Campagnola. Ma il Licinio stesso, appena può, insalda il suo impasto, si fa scritto e attento; testimoni la bella serie d'apostoli per una « Cena ultima » che si conservano nella Galleria Barberini e che han già il rozzo e il vivace di un assembramento caravaggesco. Mutamenti simili potremmo esumare dallo studio dei veronesi che s'iniziarono al giorgionismo, per esempio da quella raccolta d'apostoli, bellissima, credo di mano del Torbido, in Santa Chiara di Verona. E le defezioni s'accrescono quanto più ci si avvicina a Brescia, centro degli antichi fatti lombardi. Se ne togliete il Romanino, prima giorgionesco e subito dopo manierista tormentato e grottesco, parallelo al Campagnola e al Pordenone, ecco il lodigiano Calisto Piazza che più s'allontana da Venezia e più ritorna nitido, tangibile, veristico come nelle opere della Incoronata o in quel « Concerto » della Collezione Johnson che, poco più, parrebbe di un Caravaggio della prima ora. Ecco soprattutto i Bresciani e i Bergamaschi già citati e quel Savoldo da cui siamo partiti.

Nell'àmbito precaravaggesco poi, il Savoldo ci pare anche più determinante del Lotto. Il suo temperamento meno labile e sognante, più formale, più lucido nella indicazione degli scopi probabili, s'imparenta meglio a quello del Caravaggio. La luce che al Lotto può talvolta servire come scala di Giacobbe per il sogno, e tiene, insomma, ancora qualche parte di soprannaturale, nel Savoldo, scontrandosi con una forma più sostanziosa, più integra, meno ghiribizzosa, si concreta in rapporti più veridici. A questo proposito basterà avvicinare il « Presepio » testè illustrato del Lotto, con questo (fig. 32) che del Savoldo fu nella Collezione Crespi. Qui il lume aderisce alla forma in pennellate decise, larghe, appoggiate, come saranno fra poco quelle del Caravaggio. O, addirittura, per la vicinanza della fonte di luce, le pennellate fondono la plastica nel « piano luminoso » che sarà più tardi una prerogativa del Caravaggio; a questo riguardo nulla è più edificante del « San Matteo » di New-York.

Per una coerenza profonda che è nelle arti visuali tra il fisico e l'intimo, la integrità formale del Savoldo è, nei suoi motivi pastorali, una certa campestre schiettezza, tanto diversa dalle ecloghe immelanconite dei giorgioneschi, e così affine, invece, ai pensieri del primo Caravaggio; oppure

---

(1) A questo momento « toscano » del Savoldo si aggiungono qui anche i due dipinti di « Agar e l'Angelo » e la « Benedizione di Giacobbe » nel Museo di Rouen, ascritti a Gerolamo da S. Croce, ma che recano lo stesso monogramma della « Venere » Borghesiana (L). Li illustreremo presto.

(2) A questo proposito si corregga una svista. Il « Pastore » illustrato in quell'articolo non proviene, come credevo, dalla raccolta Wemyss, ma da una collezione tedesca (Anhalt-Dessau). E di esso l'esemplare Wemyss, che si trova sempre a Gosford House presso Edimburgh, è soltanto una debolissima copia, come ho potuto, in seguito, constatare de visu.

(3) Restiamo sempre sicuri della paternità del Mancini per questo dipinto, anche dopo il recente tentativo di restituirlo al vecchio nome del Caprioli (vedi: G. Fiocco, in *Rivista del R. Istit. d'Arch. e St. d'Arte.* 1929, I).

Digitized by Google

Fig. 25. — Bergamo, S. Bernardino.
LOTTO: « un Angelo ».

Fig. 26. — Roma, Galleria Doria.
CARAVAGGIO: « un Angelo ».

Fig. 27. — Bergamo, S. Bernardino.
LOTTO: « un Angelo ».

Digitized by Google

Fig. 28. — Monte San Giusto, S. Maria in Telusiano.
LOTTO: Particolare della « Crocefissione ».

Fig. 29. — Berlino, Museo.
CARAVAGGIO: « San Matteo e l'angelo ».

Digitized by Google

una rusticana robustezza di spiriti nelle riunioni sacre. Il suo angelo di Treviso (fig. 33), i suoi pastori, i suoi Tobioli (fig. 35), trapassano negli angeli belli, nei fragranti suonatori (fig. 34), nei Narcisi (fig. 36) del Caravaggio giovine; eremiti, apostoli, confessori, santi da presepio, rivivono nelle analoghe situazioni da parte del Caravaggio maturo (fig. 37, 38).

Ed è una nuova idea dell'azione che s'inaugura; un modo nuovo di adorare, di stupirsi, di dimostrare in gesti pronti, emergenti, che sforano il quadro in profondità e rinserrano la forma

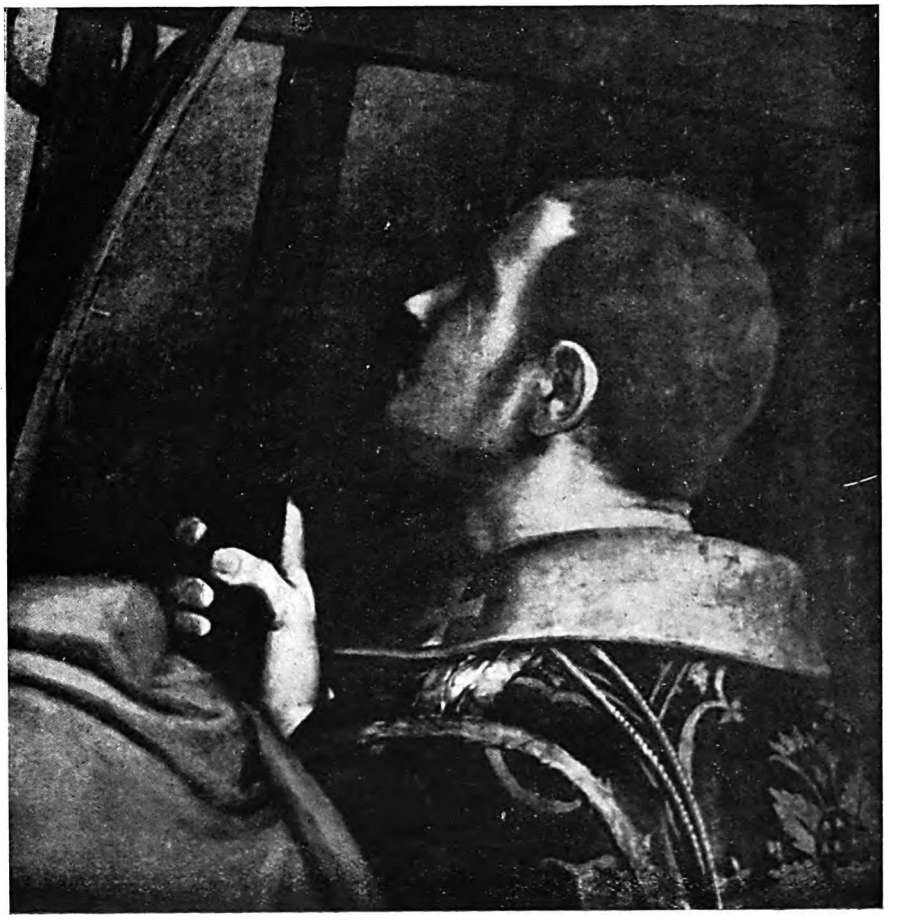


Fig. 30. — Ancona, Museo. - LOTTO: « San Lorenzo ».

in scorti nuovi dove il « disegno » si annulla in un « geroglifico tonale ». La perspicuità con cui queste innovazioni si esprimono è tale da apparire spesso nient'altro che il prodotto di una enorme lucidezza d'occhio, o, persino, aridità di retina: quelle stesse qualità, insomma, che malintese come « secchezza » o « diligenza » nel Caravaggio giovine, han fatto che si parlasse di lui, ancora recentemente, come di un disegnatore sul piano del Bronzino o del Pulzone; un giudizio critico così radicalmente errato, da mettere in gioco tutto il significato storico dell'artista, e, insomma, i parecchi secoli della pittura che venne dopo.

Per insistere ancora un momento sui rapporti tra i due pittori: se si vuol scoprire un preludio morale alla « Deposizione » del Caravaggio, a quel grande pensiero di far comparire il Cristo, tri-

Digitized by Google

stemente, come un uomo assassinato dagli uomini, bisogna ripensare l'umanissimo concepimento del Savoldo nel capolavoro della Galleria Liechtenstein (fig. 39). Quella nuova conclusione disadorna e terrena già vi si presente, e come un prodotto dei rapporti di veracità concreta. Quel pallore esanime sostenuto dall'uomo bruno e sanguigno; quelle vesti che toccano il nudo; la carne e la pietra; il lino e la pietra; e il peso della carne vera, non il peso trasfigurato, immaginario, ribelle

Fig. 31. — Firenze, Deposito degli Uffizî. - Copia da LOTTO: « Presepio ».

delle anatomie michelangiolesche; sul vacuo del celo quell'illusione enorme, prominente, che ci costringe ad ammettere, a confessare la verità.

In fine il paesismo del Savoldo di fondo schiettamente lombardo già nel suo modo di ammettere il fatale rapporto di coesistenza fra l'uomo e la natura, e nelle « ingegnosissime descrittioni dell'oscurità » di cui parlano i contemporanei, avvia anch'esso al Caravaggio, sebbene questi abbia voluto laciar così poche orme in questa parte dell'arte. Eppure il notturno che dovette brillare nell'originale (ora smarrito) del « San Francesco sorretto dall'angelo » (un'opera circa il 1593), mostra in quelle lamelle di luci sulle nubi, di appellarsi agli effetti del Savoldo nella « Maddalena » di Londra; e savoldeschi sono i brani di paese del « Sacrificio di Abramo » (verso il 1590-91) e del « Cristo nell'orto » (circa il 1605). Ma non avesse, il Caravaggio, neppure lasciato queste reliquie delle sue attitudini di paesista, non potremmo egualmente immaginarle su questa via, fosse soltanto dal

Digitized by Google

modo con cui dipinse il cortile di prigione nella gran tela di Malta, o il cesto di frutta nell'« Emmaus » di Londra? E, per converso, altrettanto bene immaginarci che simili a quest'ultimo esempio sarebbero apparse quelle nature morte che al Savoldo forse non avvenne di dipinger mai?

È anzi a questo punto che il piccolo brano di paese (fig. 40) lasciato quasi a bella posta in tronco, dal Caravaggio, nell'angolo della « Fuga in Egitto », e che nella sua umiltà punto sentimentale, punto romantica, suonava fin qui inesplicabile, si svela semplicemente come un pezzo

Fig. 32. — Già a Milano nella collezione Crespi. - SAVOLDO: « Presepio ».

di affettuoso naturalismo che vibra per sè stesso alla guisa dei paesaggi lombardi di un secolo innanzi; e ad un tempo, con quel poco di seccume e di sempreverdi, con quattro stecchi e qualche pietruzza asciutta, attizza il paesaggio moderno.

* * *

Non vorremmo aggravar troppo questo saggio, ma qui sarebbe il punto di dedicar qualche parola anche a quel caso specialissimo delle ricerche bresciane che prende il nome di Giambattista Moroni.

Sia data la sua specialità, diciamo quasi la sua esclusività ritrattistica; se n'è anzi già fatto

Digitized by Google

cenno nell'osservare che, movendo dai ritratti del Moretto a figura intera, la strada per il Wignacourt tocca di sicuro i pacifici « uomini d'arme » del Moroni. Ma, a parte il confronto arduo con gli esempî quasi introvabili della ritrattistica caravaggesca, occorre fondare il rapporto con maggiore larghezza, notando che è proprio il restringersi del Moroni in quel campo a permettergli di approfondire le vecchie ricerche lombarde: tanto vero che il suo non riesce ritrattismo tipico, e di casta, ma, caso per caso, appare prodromo di composizione, inclinazione di genere, umore, inquadro ambientivo.

Lo stesso ampliamento d'indagine umana che il Moretto, il Savoldo e il Lotto avevan dimostrato negli argomenti sacri tradizionali, il Moroni può ben rivelarlo nella varietà sociale de' suoi

Fig. 33. — Treviso, S. Niccolò. - SAVOLDO: « Angelo suonatore ».

modelli. E se, lì per lì, si stupiva leggendo che il Caravaggio, intorno al 1590, potesse dipingere il « ritratto di un oste dove si ricoverava », lo stupore diminuisce, o s'illumina almeno, ripensando che, venti o trent'anni prima, il Moroni aveva pure dipinto il « ritratto di un sarto dove si vestiva ». Rimane il principio, che è lo stesso.

Nè la pittura si oppone a questa affinità ideologica. La pittura grigia del Moroni, i suoi fondi segati dalla diagonale dell'ombra, la sua secchezza pur sempre « dipinta », i suoi bianchi tra gessosi e cinerei, sono tutt'altro che in contrasto col Caravaggio, massime con i suoi esordî. La « Maddalena » Doria siede nello stesso ambiente, ridotto ma translucido e schietto, su cui già fondavano parecchi dei ritratti femminili del Moroni.

D'altronde, anche nelle sue composizioni sacre — lasciando stare i molti casi in cui si limitò a plagiare il Moretto — ebbe il Moroni talvolta di mira una semplicità che non è soltanto arcaismo, o impoverimento bigotto. Brani eccellenti e nuovi sono nella « Cena ultima » di Romano; nella pala di Parre, il San Paolo, in quello stupendo profilo perduto, va, oltre il Moretto, verso il Caravaggio, e tutto il concepimento dello spazio quasi a strapiombo pare antivedere quello della

Digitized by Google

« Madonna dei Pellegrini » ; l'inserto vivamente ritrattistico dei due santi all'estrema sinistra dell'« Assunta » di Brera potrebbe aver suggerito al Caravaggio il modo d'introdurre il committente nella « Madonna del Rosario ».

E non è fuor di luogo rammentare per ultimo che il Moroni, morto nel 1578, aveva il privi-

Fig. 34. — Leningrado, Eremitaggio.
CARAVAGGIO: Particolare di una suonatrice di liuto.

legio di portare pressochè intatta l'arte bresciana molto innanzi nei tempi, fin quasi alle soglie dell'epoca nuova. I suoi celebri ritratti, quando il Caravaggio fu in grado di guardarsi attorno, erano pittura ancor fresca. Lasciamo il Moroni.

* * *

S'è ormai visto, e ad abbondanza, in che modo i pittori lombardi, facendo capo per due secoli a Brescia, alimentassero una forma di naturalismo ancora frammentario ed empirico, ma già incline ad avvolgersi di quei predicati immateriali e antiplastici che sono il lume e i « valori ». Nel pieno ascendere prima, poi nel pieno fiorire del Rinascimento, questo era talora un respingerne i postulati fondamentali, talora un diromperli per assimilarli; un dantesco « inverarli ».

Che il Caravaggio abbia adocchiato quei modi e intuito, seppure confusamente, il loro significato antirinascimentale, torna probabile quando si pensi alla prossimità dei luoghi dov'egli nacque e si dirozzò, al centro ove quell'arte aveva fiorito.

Digitized by Google

Fig. 35. — Roma, Galleria Borghese. - SAVOLDO: « Tobiolo ».

Fig. 36. — Roma, Galleria Corsini. - CARAVAGGIO: « Narciso »,

Digitized by Google

Senonchè in quel tempo trapassato parrebbe confitta la spina dell'obbiezione. Aveva fiorito. Era, insomma — a parte il caso troppo speciale del Moroni — un'arte già vecchia di parecchi decennî quando il Caravaggio potè proporsi di fissare talune preferenze estetiche. E perchè sarebbe antistorico immaginarselo alla maniera moderna in veste di critico girovago, mentre va studiando i presunti modelli nelle chiese buie di Bergamo e di Brescia, ed anche perchè l'aspettativa della giovinezza è sempre per i fatti che la circondano, per gli esempî vivi ed operanti, piacerebbe immaginare qualche fatto da servir di tramite immediato fra il Caravaggio e quei lombardi più antichi.

Ma non è bisogno d'immaginare: quei fatti esistono, sebbene la storia scritta li abbia ignorati fin oggi. Per giunta, hanno luogo a Milano proprio negli anni che il Caravaggio vi conduceva il suo, chi sa come turbolento, noviziato. Non si tratta infine che di chiarire con qualche

Fig. 37. — Firenze, Uffizî.
SAVOLDO: Studio di testa (disegno).

Fig. 38. — Messina, Museo.
CARAVAGGIO: Partic. della « Cena in Emmaus ».

esempio appropriato quel che ho affermato da tempo, e cioè che Antonio e Vincenzo Campi, dopo essere stati pretti «romanisti», mutano improvvisamente rotta col riprendersi alle fonti bresciane e bergamasche della prima metà del Cinquecento, ed escono allora a pubblicare opere che per quanto rozze, piene di refusi e di sviste, devono avere straordinariamente commosso il geniale apprendista (1).

Ma perchè questi avvenimenti milanesi furono guidati da pittori cremonesi, si domanderà intanto che cosa fosse allora dell'arte in Cremona, se mai occorra cercarvi qualche altro frammento di preistoria caravaggesca.

(1) Il nome dei Campi, non dell'uno piuttosto che dell'altro dei tre fratelli, ma in genere della famiglia intera, fu lasciato in tronco dal Kallab proprio là dove la morte venne a interrompere il suo proficuo lavoro sul Caravaggio. Non so che sviluppo avrebbe potuto assumere quella citazione nel seguito dello studio; dubito però che sarebbe giunta a buon fine dato che il quesito dei precedenti cavaraggeschi era già prima stato prospettato dal critico in senso veneziano e tizianesco. Non mi è sfuggito a questo proposito, che lo Schlosser, più addentro d'ogni altro nelle intenzioni del Kallab, parlando, nella sua « Kunstliteratur » (pag. 352), di Bernardino Campi lo chiama « Hauptvertreter dieser Schule an die ein Caravaggio anknüpft ». La fonte di quest'affermazione par essere il passaggio del Kallab, ma non serve a specificarlo, chè anzi Bernardino Campi non partecipa punto di quella corrente locale dove, in qualche modo, si preannunzia il Caravaggio. E che il rinnovamento dei due Campi restasse ancora ignoto ad onta de' miei ripetuti avvisi, è chiaro dal passo relativo nello Handbuch der Kunstwiss., (Pevsner) del 1928, dove Giulio è detto il capoccia, e i fratelli, nonchè il parente Bernardino, suoi seguaci solitamente inferiori.

Digitized by Google

Capitale artistica quasi più importante di Milano fin dal secondo quarto del secolo, diremmo che Cremona fosse, di spirito, una piccola Anversa, in quanto, morto il Boccaccino, e confluendovi ormai le più opposte tendenze, s'avviava ad essere soprattutto un grande centro d'importazione; con le inevitabili conseguenze per gli artisti locali. Novità vi provenivano da Venezia, da Brescia, da Ferrara. Il Romanino e il Pordenone si vedevano in sito; il Correggio e il Parmigianino a una giornata di vettura; e così i raffaellisti della via Emilia e della quasi finitima marca trevigiana; mentre il classicismo grottesco di Giulio Romano stava mutando, lì vicino, il volto d'una intera città. Aggiungete le più antiche tendenze naturalistiche lombarde e l'illusionismo prospettico dei bramanteschi in ritardo che fiorivano ancora in Milano (il Borgognone muore nel 1523, il Bramantino nel 1536); pensatevi cose tanto diverse accolte sul fondo immutabile e paziente della

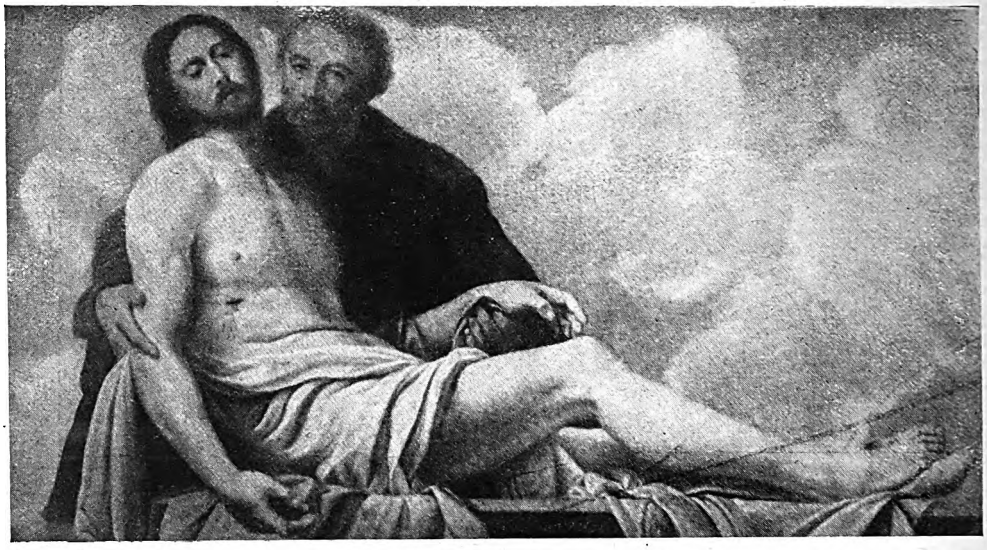


Fig. 39. — Vienna, Gall. Liechtenstein. - SAVOLDO: « Pietà ».

carena romanica del Duomo che fu la vera scuola della città; e potrete chiarirvi del come il gusto dei locali dovesse oscillare. Mancando il genio v'era di che ingegnosamente scegliere in quell'abbondanza d'eroi importati. Prender dirizzoni, o dedicarsi a un eclettico florilegio era egualmente plausibile, a seconda dei temperamenti. Gianfrancesco Bembo si erudiva, forse, a Firenze, il Sojaro a Parma. Giulio Campi diventava il campione dell'ecclettismo, così che pareva al Lanzi aver voluto abbozzare un anticipo di riforma carraccesca, mentre che ai moderni, altrimenti affaccendati, il suo nome è servito assai bene da stollo d'attribuzioni per tutti i ritratti « misti » del Cinquecento. Camillo Boccaccino vi fu il più ardente e spiritato dei parmigianeschi; e di lì prese l'avvio anche il manierismo di Bernardino Campi, ma riflesso in un temperamento addolcito, e come cristianizzato.

Fin qui nulla che possa interessare la nostra ricerca odierna, se non fosse quel fatto generico degli antichi succhi romanici e gotici ch'erano ancora attivi e sempre inclini a naturalizzare le espressioni classiche, non foss'altro come tessuto ed epidermide. Fu per ciò che le forzature plastiche e anatomiche, importate dall'arte romana della seconda generazione, acquistarono in Antonio Campi e nei suoi affini un che di curioso e di illusivo, e insomma un carattere di vero e proprio « romanismo ». Un termine, questo, usato, d'abitudine, soltanto per gli artisti nordici, ma

Digitized by Google

che, nel vedervisi un'analoga trasposizione immediata di motivi plastici e anatomici in immaginario accrescimento di illusione e quasi di svago ottico, può servire egualmente bene per questi cremonesi.

Ed anche prima di giungere ai Campi, si vorrebbe notare come cotesti ritorni lombardi agissero, sia pur saltuariamente, sugli esteri che si trovassero a passare per quella strada. Non saprei come altrimenti spiegarmi che il Pordenone, dopo essere stato a tutto potere manierista e barocco negli affreschi della nave del Duomo, che son del 1520, dipingesse due anni più tardi, a fianco della porta maggiore, quella Deposizione che è tutta una ripresa di naturalismo illusionistico, e di certo non si saprebbe spremere dalla lezione «classicista» del Fondaco dei Tedeschi. Un'altra di quelle diserzioni che abbiano sorprese nei giorgioneschi, quanto più si addentrano nella terraferma.

Allo stesso modo, anzi su quella traccia particolare, il lombardo Sojaro dipingendo, venti o venticinqu'anni dopo, la «Pietà» per la chiesa di San Domenico, oggi al Louvre (fig. 41) (1), dimostra facile, anche per un artista educatosi a Parma, ridoventar lombardo. Il modello del Pordenone si fa anche più secco ed attento; al punto di assimigliarsi in qualche modo alle ricerche del Moretto e del Savoldo. E non par dubbio che qui si respiri già quell'atmosfera di gravezza veristica che dominerà nella «Deposizione» del Caravaggio.

Fig. 40. — Roma, Gall. Doria. - CARAVAGGIO: Paese della «Fuga in Egitto».

(1) Il quadro, giunto al Louvre nei tempi napoleonici con l'attribuzione che aveva sempre portato a Cremona, al Sojaro (Bernardino Gatti), (confr. Aglio. Le pitture di Cremona, 1794, p. 52 e Sacchi, Not. pitt. crem., 1872, p. 124), venne poi

Digitized by Google

È noto che verso gli stessi tempi, e cioè prima del 1559, anno del suo trasferimento alla corte di Madrid, la pittrice Sofonisba Anguissola si applica zelantemente al ritratto. Allieva di

Fig. 41. — Parigi, Louvre. - BERNARDINO GATTI: « Pietà ».

Bernardino Campi, e in certo modo legata alla preziosità del manierismo, essa non potrebbe venire in discorso per la pittura, ma lo deve per quella che il Lanzi chiamerebbe la filosofia dei

confuso con Bernardino Campi per l'equivoco del nome di battesimo. Anni fa — dietro suggerimento di quei caratteri naturalistici — proposi di attribuirlo piuttosto ad Antonio Campi, e la proposta venne accolta nel nuovo catalogo. Oggi sono in grado di correggere quell'errore, che fu pure una tappa non inutile verso la verità. Che nel quadro fossero taluni presentimenti caravaggeschi era già stato notato dal Rouchès nel suo volume sul Caravaggio: senza tuttavia entrare nel merito dell'ascrizione.

Digitized by Google

soggetti. Ritrattista, essa tramutà in atti di genere le pose dei suoi modelli; o meglio, col Baldinucci (ed. 1846, II, 619), passa ai componimenti e storie « senza punto scostarsi dall'esercizio del suo bel genere di far ritratti ». Che ciò avvenisse senza qualche stimolo da parte dei bresciani (si pensi all'antiquario Odoni del Lotto, al « sarto » del Moroni, ecc.) ci par difficile ammettere. Famoso, in questa serie, restò il ritratto di famiglia come « partita a scacchi » (Raczynski; Posen), e più dovrebbero essere i suoi disegni, come quello della « vecchia che studia l'abbicci ed è derisa dalla fanciullina » e l'altro, udite, del « fanciullo morso da un granchio ». Del primo non so che sia avvenuto; il secondo citato fin dal Vasari con gran lode (Vita di Properzia De Rossi,

Fig. 42. — SOFONISBA ANGUISSOLA: « Il fanciullo morso dal granchio ».

V, 81), è stato recentemente illustrato sotto il nome di Santi di Tito (1); una replica ne è fra i disegni dei depositi della Pinacoteca di Napoli; e non ci vuol molta industria a notare (fig. 42) che non soltanto l'argomento è quello ripreso trent'anni dopo dal Caravaggio nel « fanciullo morso da un racano », ma che, per giunta, esso reca taluno di quegli acuti rilievi fisiologici (il gesto subitaneo, la dolente contrazione muscolare) cui il Caravaggio fu, da giovine, attentissimo. Veniamo ai Campi.

Di Giulio s'è già detto che fu il campione locale dell'ecclettismo: fino al 1540 (pala di San Gismondo) ed oltre, con un resultato classicista, quanto si poteva raggiungerlo in provincia. È manierista più tardi negli affreschi di Santa Margherita; ma più ci attrae nella volta di San Gismondo (1577) dove, nel bel mezzo delle decorazioni puramente ornamentali di Bernardino sbuca la volta con il « sottinsù » a luce artificiale della « Pentecoste ». Ivi lo scorcio volante, contrappuntato, protobarocco del Correggio ritorna, non senza una buona dose di arcaismo, ad un effetto di naturalismo problematico.

(1) Voss, Ital. Zeichnungen d. Spätrenaissance, München, 1928, tav. 16.

Digitized by Google

Ora, son proprio queste parti di Giulio che passano in Antonio, il cui ritratto mondano è, d'altronde, singolarmente complesso. Apparenza esteriore, sussiego, fare coltivato e libresco, attività multiforme, tutto denota ch'egli volle figurare, nella Cremona del tempo, come un Vasari locale e, nella sua devozione a Cesare, scimieggiare il palatino Tiziano. Ma già nel suo primo tempo (si vedano gli affreschi del 1561 nel presbiterio di San Paolo a Milano, e le opere contemporanee a Cremona) il suo estremismo plastico, singolare miscuglio di Giulio Romano e di capricci parmensi, ritorna, forse per la gaietta pelle di cui è rivestito, ad effetti di vero e proprio « romanismo », che, come si sa, sempre versa in naturalismo, sia pur subbiettivo. La « Resurzione di Cristo » a Milano, in Santa Maria presso San Celso, col protagonista enorme del soldato seminudo in primo piano, più che di un italiano parrebbe di un Floris. Nella « Sacra Conversazione » di Brera (n. 333), che stimiamo alquanto più tarda, certe parti si addirebbero a uno Heemskerk; il manierismo plastico s'indurisce in una consistenza ottica tangibile, evidente; e denuncia pertanto un impulso simile a quello che moveva le ricerche « romanistiche » del Moretto. I segni del rinnovamento s'infittiscono più tardi. Già nel 1566 la « Pietà » del Duomo di Cremona ritorna allo scorcio particolare del Pordenone; un anno dopo, nella pala di San Pietro al Po, i colori freddi e smaltei del Lotto fanno la prima entrata; e dello stesso anno 1567 è, a San Sigismondo, quella « Decollazione del Battista » che nelle intenzioni del pittore segna un trapasso decisivo (1). Una invenzione impoverita quasi brutalmente, salvo che nella dotta classicheggiante figura della Salomè. Il braccio del manigoldo esce fuor dal quadro in uno scorcio che il Caravaggio pare aver ricordato nel suo Davide; il contatto della sua gamba viva sul corpo del decapitato che si rovescia in primissimo piano è di una verità orripilante; le ombre e i toni son freddi; insomma una mescolanza di saputo e di visto che s'approssima straordinariamente almeno a quella cui, nello stesso argomento, giunsero certi protocaravaggeschi nordici di provenienza manieristica: il Finson, per esempio, nel suo quadro di Braunschweig.

Lo stesso accostamento flagrante tra le parti della maniera e quelle dell'illusione naturalistica, è nel «San Gerolamo» del Prado, più volte replicato (per esempio a Sant'Eustorgio) (fig. 43). Un'anatomia eccessiva nella testa del Santo, a incordature di muscoli; la mano ancora flessa sul polso in gesto superplastico; eppure una luce e un'ombra così vere involgono quelle dita nodose che il Caravaggio giovine se ne ricorderà per due volte: nella mano della « Santa Caterina » Barberini, e in quella del « Cristo che invita i due discepoli all'osteria di Emmaus » (entrambi verso il 1593-95) (2). Si noti anche il modo borghese nella interpretazione del soggetto. Il santo, ritratto come cardinale nel suo studiolo rigato dall'ombra trasversa sul muro; e quell'affettazione idealistica del viso a diretto contrasto con la posa quasi casalinga: così, seduto in punta di seggiola, la penna d'oca dimenticata fra le dita della mano che pende dalla spalliera. Ma, soprattutto, si rammentino questi stupendi « bianchi sudici », un po' calcinosi, della cotta, la sensibile bellezza delle pieghe intaccate dalle ombre lievi: sono gli stessi valori che rivedremo nell'angelo suggeritore del « San Matteo » dipinto dal giovine Caravaggio; ed è facile intendere che Antonio Campi li andasse riesumando dai testi, ancora recenti, dei pittori bresciani e del Lotto.

Del 1577 è l'affresco macchinoso, ma attraentissimo, in San Sigismondo di Cremona, col « Cristo e la Maddalena in casa di Simone ». Tante volte riveduti e altrettante i protagonisti di quella scena mi sono esciti dalla memoria; ma quel che non mi è avvenuto di dimenticare mai è l'intavolazione brutalmente palmare del fatto dove gli accenti veri cadono sui ragazzotti in costume

(1) Vedine almeno un'incisione nell'opera del Soresina-Vidoni sulla Pittura Cremonese, Milano, 1824.

(2) La tela di Hampton Court ci sembra soltanto una copia dall'originale smarrito che si apprezza assai meglio nella stupenda incisione a maniera nera del Murphy.

Digitized by Google

Fig. 43. — Madrid, Museo del Prado.
ANTONIO CAMPI: « San Gerolamo ».

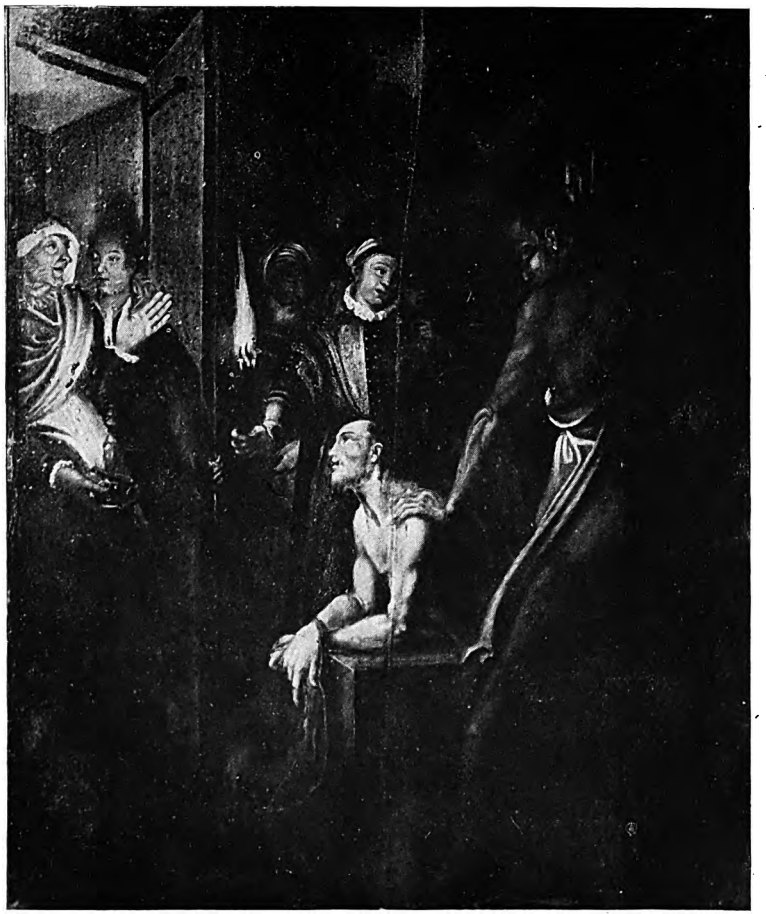


Fig. 44. — Milano, San Paolo.
ANTONIO CAMPI: « Decollazione del Battista ».

Digitized by Google

del tempo, orlati di luce al goletto bianco; certi lumi vicini, dal basso in alto; sul tavolo, la rustica merenda di pane, formaggio e pere, la fetta di limone nel piatto, il bicchiere smezzato; la tela candida del grembiule della fante, e, persino, quel bacile di metallo bianco che, sulla destra, viene recando un nudone michelangiolesco. Anche il portato dell'erudizione architettonica ritorna una cosa vista: gli ornamenti di bronzo sul marmo dei capitelli, i mattoni rossi, il bugnato: tutto è rozzo e puerile, ma, per illusione, urgente e come tangibile. E certi toni circolano rossi, marrone, gialli, bruni, e bianchi, macchiati direttamente dal chiaroscuro: puzza di bruciaticcio caravaggesco. Il pavimento rosso pepe non è quello che rivedremo nella « Madonna del Serpe »?

Lo stesso anno 1577 e la firma di Antonio Campi, lessi, molt'anni fa, nel trittico di San Marco a Milano; un tempo nella cappella Cusani, ed ora appeso sulla parete della nave sinistra. Nell'« Assunta » centrale è evidente il ricordo del Sojaro, ma nella « Fuga in Egitto » la freschezza vegetale dei rossi, degli azzurri evoca il Lotto; ed anche più decisivo è il ritorno al Savoldo nella « Morte della Vergine ». È possibile che Antonio Campi abbia scientemente inteso creare un parallelo italiano al dipinto del vecchio Bruegel, forse a lui noto per via d'incisione, ma è pur certo che il motivo in primo piano di quell'apostolo, che, a lume di candela, legge a cuor grosso l'ufficio dei morti, è desunto dal San Matteo del Savoldo; che i toni delle sue vesti color verdone e nocciola annunziano la gravità di quelli caravaggeschi; e che in tutto il concepimento della scena si antivede, per quanto oscuramente, quello famoso e perfetto del Caravaggio.

Altre testimonianze del ricorso graduale di Antonio Campi alle fonti bresciane potremmo cavare dall'« Adorazione dei Magi » del Monastero Maggiore (1579), dall'« Adorazione dei Pastori » a San Paolo (1580) (1); ma ci affretteremo alle ultime opere, in questo senso, ancor più edificanti.

Sempre a Milano, in San Paolo, Antonio firmò nel 1581 il « Martirio di San Lorenzo ». Il suggerimento esteriore del notturno sarà provenuto al pittore dagli esemplari famosissimi e ancora recenti di Tiziano. Ma il resultato è tutto l'opposto di quell'impressionismo magico: anzi un'illusionismo spietato. Frammenti enormi, brutali, ma sincerissimi di naturalezza buttati là con la gioia di vederli sprofondare nel controluce, assommare negli spiazzi illuminati. Sguajataggini persino, ma che ombre portate! La materiale umanità degli sgherri del Caravaggio, quel loro violento pararsi controluce con macchie giganti di chiome, di bicipiti quasi animaleschi, come si vedranno nella « Flagellazione » di Napoli, qui si pregustano ad un segno che non si sarebbe creduto possibile. A voler limitare la portata di una tale invenzione — chè, s'intende, le reminiscenze dell'accademico plastico in Antonio non potrebbero annullarsi del tutto — diremo che il resultato sembra almeno tanto moderno come quello di certi caravaggeschi di origine accademica quarant'anni dopo; per esempio di un Lionello Spada nel quadro di San Domenico a Bologna. Ci sarebbe insomma da giurare che i fatti caravaggeschi sieno già avvenuti; e se il quadro è firmato da Antonio nel 1581 occorrerà riconoscere ch'egli sia inoltrato abbastanza nel tentativo di prepararli.

All'incirca negli stessi anni, e per un altro altare della stessa chiesa, il Campi dipinse la « Decollazione del Battista ». Ne lasciò anche un modello che per buona sorte posso riprodurre (fig. 44); e mi lusingo che, attraverso la conservazione imperfetta, i conoscitori sapranno stupirsi della nuova invenzione che concentra il lume artificiale nell'interno della muda, e coll'introdurvi alcuni attori nei costumi dell'epoca, riduce quel fatto a una scena contemporanea di esecuzione come poi farà il Caravaggio a Malta. E anche del manigoldo strapotente direi che il Caravaggio si rammentasse in quello brutalissimo che sta sulla destra della « Sepoltura di Santa Lucia », a Siracusa.

(1) Copia al n. 575 del Museo di Innsbruck.

Digitized by Google

Fig. 45. — Milano, Sant'Angelo. - ANTONIO CAMPI: « La visita dell'imperatrice a Santa Caterina in carcere ».

Digitized by Google

Fig. 46. — Museo del Prado. - VINCENZO CAMPI: « Crocefissione ».

Fig. 47. — Pavia, San Francesco. - VINCENZO CAMPI: « S. Matteo e l'angelo ».

Digitized by Google

Ma l'annunzio più stupefacente delle prossime soluzioni caravaggesche da parte di Antonio Campi, penso che rimarrà sempre il telone della « Santa Caterina in carcere » (fig. 45), nella prima cappella a destra in Sant'Angelo di Milano; un'opera del 1583, perchè compagna di altra che reca appunto questa data.

Com'è stato possibile arguire un'esteriore ripresa dal notturno tizianesco nel caso del « Mar-

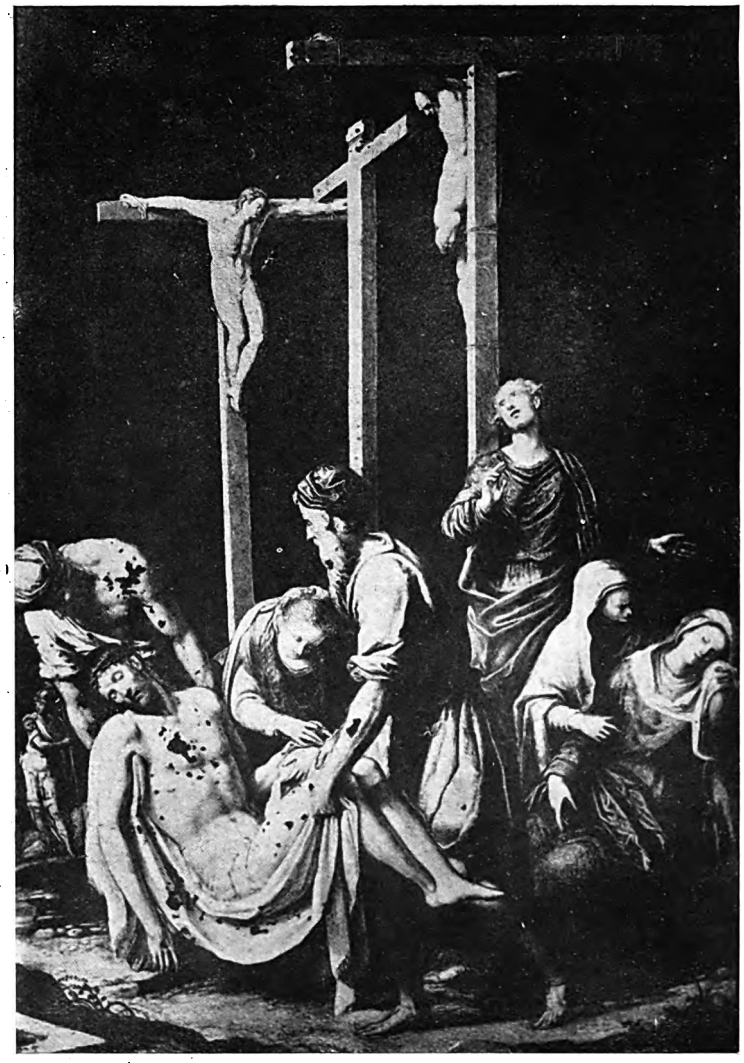


Fig. 48. — Strasburgo, Galleria. - SIMONE PETERZANO: « Deposizione ».

tirio di San Lorenzo », così è facile immaginare che questa volta la pretesa intellettuale di Antonio sia stata di ritentare l'effetto delle tre luci: naturale, artificiale, soprannaturale, già escogitato da Raffaello nella « Liberazione di San Pietro » e dal Parmigianino nella perduta « Circoncisione » (vedi il Vasari nella Vita di questo pittore). Ma con che opposizione, sia essa voluta o no, di resultato, è facile vedere. Naturalizzare, fenomenizzare quelle luci e i loro contrasti era l'unica via di posare, quanto si voglia grossamente, le basi di un nuovo stupore pittorico, le fondamenta dello

Digitized by Google

stile di macchia. E sempre più infervorato, incaponito se volete, in queste sue ricerche d'illusione luministica, Antonio Campi, già sul declinare della vita, vi si rivela instancabile com'era Paolo di Dono nel segnare mazzocchi e vasi a otto facce; insomma, uno zelo da primitivo.

Al Campi pare ormai più meritorio saper rovesciare al suolo, nello spiazzo luminoso, la proiezione ombrosa dell'inferriata di prigione, che non produrre in « lume universale » qualche nuovo carico di muscoli accademici; ed ecco perchè la mano dell'imperatrice non lo attrae più per la sua struttura, ma per quella mirabile preda dell'ombra, ch'essa, rinchiudendosi, va serrando nella palma. Moltiplica le illusioni del lume e del controlume; del lume dall'alto e dal basso, ma sempre vicino, obliquo, tagliente: la luna, le fiaccole, il fulgore angelico, e, infine, la lanterna a mano, sforata in alto, che non solo rimodella inversamente la mano del giovine portatore, ma viene a dipingergli in viso il primo vero « sottinsù » di lume artificiale vicinissimo che sia stato provato in Italia, innanzi il Caravaggio, il Saraceni e Gherardo. Ed è interessante il rilievo, che per incamminare tutta questa macchina luminosa Antonio Campi — alterando l'iconografia tradizionale — riunisce due episodi ben distinti nel leggendario, quello della visita dell'imperatrice alla Santa, e quel della Santa visitata dagli angeli; donde il contrasto fra i due lumi. Ma, per tornare alla pittura, vorremmo insistere sul significato antiplastico, antirinascimentale che questi lumi vengono ad assumere. Non più serventi dei corpi, ne invertono anzi i valori creandovi dei logografi « en creux », iniziandovi quell'« annegamento dei contorni » che verrà a torto rimproverato al Caravaggio. Il paggetto che precede la coppia imperiale, allumato dalla torcia nell'istante che solleva, attonito, le braccia, pare entrare in ecclisse; il profilo si stampa nero sul controlume della manica bianca; e durano in luce una falce di capelli, uno sbuffo del goletto, una striscia appuntita sul dorso. Il pupo di coccia tonda, che, per veder meglio, si aggrappa all'inferriata del carcere, oltre ad essere una geniale invenzione di naturalismo (per il modo con cui il vecchio episodio « ornamentale » del classicismo diventa parte essenziale, accento inevitabile della verità ottica) stupisce per quella bella osservazione dell'ombra che, dal cranio rotondo, si proietta e insacca sul dorso, fra le spalle, come una cocolla abbassata.

Per altro non saremo noi a negare che l'opera sia nel suo complesso goffa, affannata, presuntuosa: vicino all'imperatrice, vestita nel costume del tempo, quasi un ritratto di ricca borghese moroniana visto a lume di candela, il maresciallo discetta in atteggiamento ed addobbo antichi, come un simulacro di cartapesta e di porporina. Diresti di assistere a un dramma sacro in provincia, illuminato da un macchinista di talento, ma fornito di strumenti rudimentali. Senonchè, sur un temperamento radicale come quello del fanciullo di Caravaggio, è appunto questa foga empirica e spropositata che deve aver lasciato un'orma incancellabile. E in tutti i bresciani più antichi non troveresti una composizione, una macchina luminosa dalla quale il Caravaggio mostri di aver tratto suo pro' più che da questa del Campi, e per due volte: prima, giovanissimo, nella « Vocazione di San Matteo »; più tardi, anzi da ultimo, nella « Decollazione del Battista » a Malta (1).

* * *

A questa improvvisa conversione del romanista Antonio Campi s'accompagna senza indugio quella del fratello Vincenzo. Che l'impulso sia partito dall'anziano è ragionevole credere, osservando che mentre questi, nel 1567, ha già dato qualche accenno del nuovo nella « Decollazione del Bat-

(1) Dopo il dipinto di Sant'Angelo non si hanno altre testimonianze sicure degli ultimi anni d'Antonio. Del 1586 era a San Marco di Milano una « Circoncisione » oggi smarrita; dunque di un anno anteriore alla morte che non avvenne già dopo il 1591, come si ripete anche oggi (per es. Pevsner in *Handb. d. Kstwiss*, 1928) ma nel gennaio 1587, come si trae dall'appendice del Grasselli (Abbecedario del pitt. Cremonesi) e dal testamento di Vincenzo Campi (pubblicato dal Sacchi, op. cit. p. 250) dove, l'8 di aprile dello stesso anno, Antonio è posto nel numero dei morti.

Digitized by Google

tista » a San Sigismondo, Vincenzo è ancor tutto romanizzante due anni dopo nella « Pietà » della chiesa del Foppone. Nella scarsezza di sue opere certe, e volendo omettere i pur vivacissimi profeti del Duomo che sono del '73 (1), dobbiamo giungere fino al 1577 per incontrarlo tutto mutato, tutto caravaggesco avanti lettera. Sono di quest'anno e la « Sant'Orsola con le compagne » nella chiesa della Maddalena a Cremona, dove la protagonista appartiene allo stesso strato, ornatamente popolaresco, da cui escirà, pochi anni dopo, la Maddalena del Caravaggio; e la « Crocefissione » del Prado, che ho già citato una volta come chiaro precedente caravaggesco (fig. 46). Una certa efficacia nei moti subitanei, una certa violenza fisica nell'azione, la testa del Cristo e del guerriero calvo in corazza, alludono intensamente alla prossimità del Caravaggio; mentre a sinistra la figura del manigoldo col martello levato è un abbozzo, per quanto goffo, della parte analoga nella caravaggesca « Crocefissione di San Pietro ». Senonchè nel fondo le due figure dei ladroni accozzano curiosamente parti naturalistiche con romanismi d'accento marcatamente nordico; e fan credere che il problema di Vincenzo — già additato dalla tradizione come pittore di nature morte nel genere dell'Aertsen, e compagni — sia più complesso di quanto oggi ci si possa rappresentare (2).

Che, ad ogni modo, anche il suo mutamento, al pari che in Antonio, avvenga principalmente sotto specie di ritorno alle più antiche correnti lombarde, è sicuro da questo, che il precedente del « Cristo inchiodato sulla Croce » si trova nell'esemplare di un « giorgionesco riformato » della vicina Lodi: dico in uno dei quadri di Calisto Piazza nella chiesa dell' Incoronata.

Ancora un altro quadro che dimostra Vincenzo sulle orme del Savoldo è il « San Matteo » sul quinto altare a destra della chiesa di San Francesco a Pavia (3). Il Malaspina lo attribuisce a Bernardino, equivocando sul cognome identico, ma è sicuro che un quadro così precocemente caravaggesco non si potrebbe contendere che fra i due Campi rinnovati. E i confronti col quadro del Prado, oltre che la reminiscenza dureriana della vetrata a rondelle, ci fanno opinare in favor di Vincenzo. Siam verso il 1580, e, ancora una volta, saremmo tratti a credere d'avere a fronte l'opera di un caravaggesco. Eppure, questa luce che ritaglia il fondo in diagonale; questo santo veridico, attento, e la sua mano sospesa in luce; quest'angelo istruttore, come un demone ironico e famigliare, sono prima del Caravaggio; e, insieme con le opere tarde di Antonio, appariranno, di qui innanzi, un rustico preludio alla rudimentale, ma radicalissima, estetica caravaggesca.

* * *

Immaginate, a questo punto, che il genio non fosse nato a sormontare di mille cubiti tanti piccoli talenti irrequieti; o che, almeno, non si fosse mai diffusa in quei luoghi la nozione dei fatti caravaggeschi. È facile presumere che almeno qualche riflesso locale non sarebbe mancato al séguito delle prime indicazioni dei Campi. Ora è piacevole rilevare che qualcosa di simile avvenne per davvero, lassù. Ci sarebbe ovvio presentare Luca Cattapane, allievo di Vincenzo Campi, come un piccolo Caravaggio mancato. La sua « Decollazione del Battista », già in San Donato, ora in Santa Maria Maddalena, a Cremona, parrebbe, alla prima, opera di un sufficente caravaggesco: lume di notte, azione fisicamente violenta, e una certa braveria persino, in quel tratto di firmarsi sull'elsa dello spadone del carnefice. Senonchè chi poteva essere caravaggesco

(1) Non conosciamo il S. Francesco firmato nel 1573 che di Vincenzo era nella Chiesa di S. Egidio a Mantova (Sacchi, op. cit., pag. 92).

(2) Nature morte da poterglisi riferire sicuramente, fino ad oggi non si conoscono. L'attribuzione delle due a Brera non è assolutamente provata.

(3) La riproduciamo da una replica di minore formato esistente in Roma, in privato, dove si attribuiva, per ovvie ragioni, alla scuola di Gherardo delle Notti.

Digitized by Google

Fig. 49. — Milano, San Barnaba. - SIMONE PETERZANO: Particolare di un fatto di San Paolo.

Digitized by Google

alla data che vi si legge, del 1597? E a Cremona poi! Null'altro, dunque, che un séguito, naturalissimo in situ, dell'esperienze di Antonio e di Vincenzo Campi.

Ed è significativo che il Lanzi, richiamandosi principalmente a quel dipinto, notasse del Cattapane: « Nel resto, o per voler creare un suo proprio stile, o per conformarsi al Caravaggio, ha dipinto più fosco che i Campi, e con meno scelta ». Questa doppia spiegazione, vuoi ex nihilo, vuoi caravaggesca, del Cattapane, proposta dilemmaticamente dal Lanzi per non aver tenuto in sesto il registro dei tempi, e più per non aver degnato d'attenzione la breve sommossa naturalistica dei fratelli Campi intorno al 1580, è infatti quella che, per assurdo, viene oggi ad illuminare la storicità della spiegazione « campiana » del Caravaggio medesimo.

* * *

Un altro nome ancora s'è aggiunto ultimamente a quelli che, d'ora in poi, gioverà tener vivi e presenti a proposito del soggiorno milanese del Caravaggio: il nome di quel Simone Peterzano che il documento milanese pubblicato dal Pevsner ci ha rivelato in veste di primo istruttore del piccolo rivoluzionario.

Me ne sono molto compiaciuto, perchè da quando, molt'anni or sono, andavo indagando in Lombardia la curiosa cronaca della sommossa dei Campi, il Peterzano mi appariva ben legato a quegli avvenimenti. Ricordo financo che nei primi tempi restavo incerto se risolvere talune questioni di attribuzione in favore di Antonio Campi, oppure del Peterzano; per esempio, a proposito dell'« Assunta » alla Passione. Non so se mi è mai occorso di citare il nome del Peterzano fra i « precavaraggeschi »; giurerei di sì, ma non mi riesce di ritrovarne la citazione. Che lo conoscessi bene e lo tenessi d'occhio è in ogni caso palese da questo, che fin dal 1917 mi affrettavo a restituirgli gli affreschi della Certosa di Garegnano da altri confusi con quelli attigui di Daniele Crespi; che ne ritrovavo un gran « Presepio », male ascritto al Moncalvo, in Santa Maria di Canepanova a Pavia; e nel 1920, in un viaggio d'Europa, lo riconoscevo sicuramente in una piccola « Deposizione » del Museo di Strasburgo, già sotto il nome del Torbido; mentre inclinavo a ravvisarlo anche nel ritratto di « Certosino » prima riferito allo Zurbaran, poi a Sofonisba Anguissola, nella raccolta Cook a Richmond.

Ma chi fu, insomma, il Peterzano?

Dai ricordi del Lomazzo, che tanto dovette essergli amico quanto ostile ai Campi, e che lo cita replicatamente nel « Trattato », nel « Tempio » e nelle « Poesie », parrebbe d'indovinare un temperamento pittorico legato all'austerità della controriforma. La descrizione che il Lomazzo ci offre dell'« Assunta » del Peterzano a Santa Maria di Brera sembra la descrizione di un Muziano o di un Salmeggia. Ciò parrebbe contrastare con l'insistenza dell'artista nel segnarsi « Titiani discipulus » o « alumnus » (le varie lezioni sono riportate dallo Zani), se le opere non sovvenissero ad accertare che quell'insistenza fu in lui soltanto una posa, un gesto aulico, una pomposa dichiarazione di quarti nobiliari.

Quanto poi alla sua austerità controriformistica, è facile rilevare ch'egli l'accostava, per la composizione, col riprendersi a quella medesima semplicità iconica cui anche il Moretto aveva tante volte umilmente sacrificato; per la forma, con una descrizione attenta e precisa, ma non disegnativa, che ricorda il Savoldo; per il colore con una prevalenza di chiari — di bianchi, persino — da rievocare il Bergognone, e sui quali trascorrono, con predilezione evidente, certi effetti di valore secchi e precisi, ma come scialbati da una velatura d'albugine; effetti che ritornano invincibilmente nelle opere primissime del Caravaggio, come il « Bacco » di Firenze, il « Fruttaiolo » Borghese, la « Maddalena » Doria, etc.

Digitized by Google

Altri legami, del resto, non mancano con la pittura milanese contemporanea entro la quale il Peterzano dovette pur muoversi, e con sicuro consenso. Nel dipinto di Strasburgo (fig. 48) (1), per esempio, un quadretto su rame in via di così rapido deperimento da avere ormai i giorni contati, è palese nelle tre croci una certa volontà arcaizzante di prospettiva, in relazione con gli esperimenti contemporanei del Lomazzo; cosicchè quest'opera dovrebb'essere tra le prime che ci siano giunte del Peterzano, forse intorno al 1565. Per converso non è dubbio che nel Cristo morto sia già qualche ricordo del Savoldo, e che in tutto il gruppo degli astanti si dimostri uno sforzo di naturalizzare il Tintoretto, precisando e tagliando le ombre, e trovando nella Maddalena uno scorto repentino, ma fermo, da preludere alla « Madonna del Riposo » del Caravaggio.

Nei quadroni di San Barnaba, la composizione del protobarocco Tintoretto è interpretata a quel modo che il Moretto si serviva delle stampe romane; le parti, invece di legarsi in una continuità ritmica si staccano ed isolano come frammenti di naturalismo acerbo; gli scorci vorticosi del Robusti si condensano in brani di stupito illusionismo. Eccone un particolare fortemente precaravaggesco (fig. 49); confrontabile, per giunta, con i particolari del San Lorenzo di Antonio Campi, a San Paolo.

La parentela col Campi è d'altronde assai stretta, ho già detto, anche nella pala dell'« Assunta » alla Passione; o nel « Presepio » di Santa Maria di Canepanova a Pavia, molto affine a quel di Antonio in San Maurizio di Milano: e per entrambi la fonte d'ispirazione è bene il Savoldo. Allo stesso modo, nello « Sposalizio di Santa Caterina » a Sant'Angelo, nel « Battesimo di Cristo » a San Carlo, nell'« Annunciazione » della Passione, e nella pala della stessa chiesa (prima cappella a sinistra) con la « Madonna, il Bambino, Santa Caterina e altre due Sante », è facile scoprire ricorsi del Moretto, di Calisto, del Lotto, del Moroni: e tutti legati nel rigorismo neo-quattrocentista, caro al pittore.

Nella « Deposizione » già in Santa Maria della Scala, oggi in San Fedele, il fare savoldesco del Peterzano è ancora più evidente che nel più antico quadretto di Strasburgo. Il Cristo morto replicato più volte dal Savoldo ancor giovine (fig. 50), in quello scorto aspro del viso, e nella sodezza metallica del torso, ha servito di modello a questo del Peterzano, senza controversia possibile. Se il quadro di San Fedele è veramente del 1591 (a dir vero, io non sono mai riescito a leggervi questa data), par difficile che il Caravaggio sia stato in tempo a conoscerlo; eppure riesce egualmente duro ammettere che la « Deposizione » Vaticana non ne abbia tratto qualche suggerimento. Il peso e la bellezza di verità nel braccio pendulo del Cristo, l'azione della Vergine, paiono trascorrere veramente dall'uno all'altro dipinto; per quante contrarietà si possano assumere fra le altre parti, fra quelle soprattutto che sono un portato del temperamento.

Se infine ho ragione nel restituire al Peterzano il ritratto di giovine certosino nella raccolta Cook (fig. 51), e me lo fan credere i toni biancogrigi suoi particolari, la forma delle pieghe della manica, e la struttura delle mani (confronta nella « Deposizione »), la spiegazione bresciana delle parti più genuine del Peterzano, o, meglio, la sua parabola — parallela a quella di Antonio Campi — dal manierismo circostante al naturalismo empirico dei lombardi più antichi, apparirà anche più conseguente; e, ad un tempo, più chiaro quel che di lui possa aver fruttificato nelle prime predilezioni del Caravaggio. Questo giovine certosino — forse un novizio di Garegnano — non fosse quel tanto di bigotteria di schietta controriforma ad impietrare il suo sguardo fisso, sarebbe di fatto, più di quel che è, l'anziano degli zoccolanti del Caravaggio e dello Zurbaran.

---

(1) Devo la fotografia alla gentilezza di Sir Robert Witt. Un'altra fotografia più recente eseguita dal Bulloz mostra le abrasioni successive e ormai irreparabili. Nel catalogo il quadro portò un tempo il nome del Torbido, poi, ed oggi ancora, il riferimento generico alla Scuola Veneziana del secolo XVI.

Digitized by Google

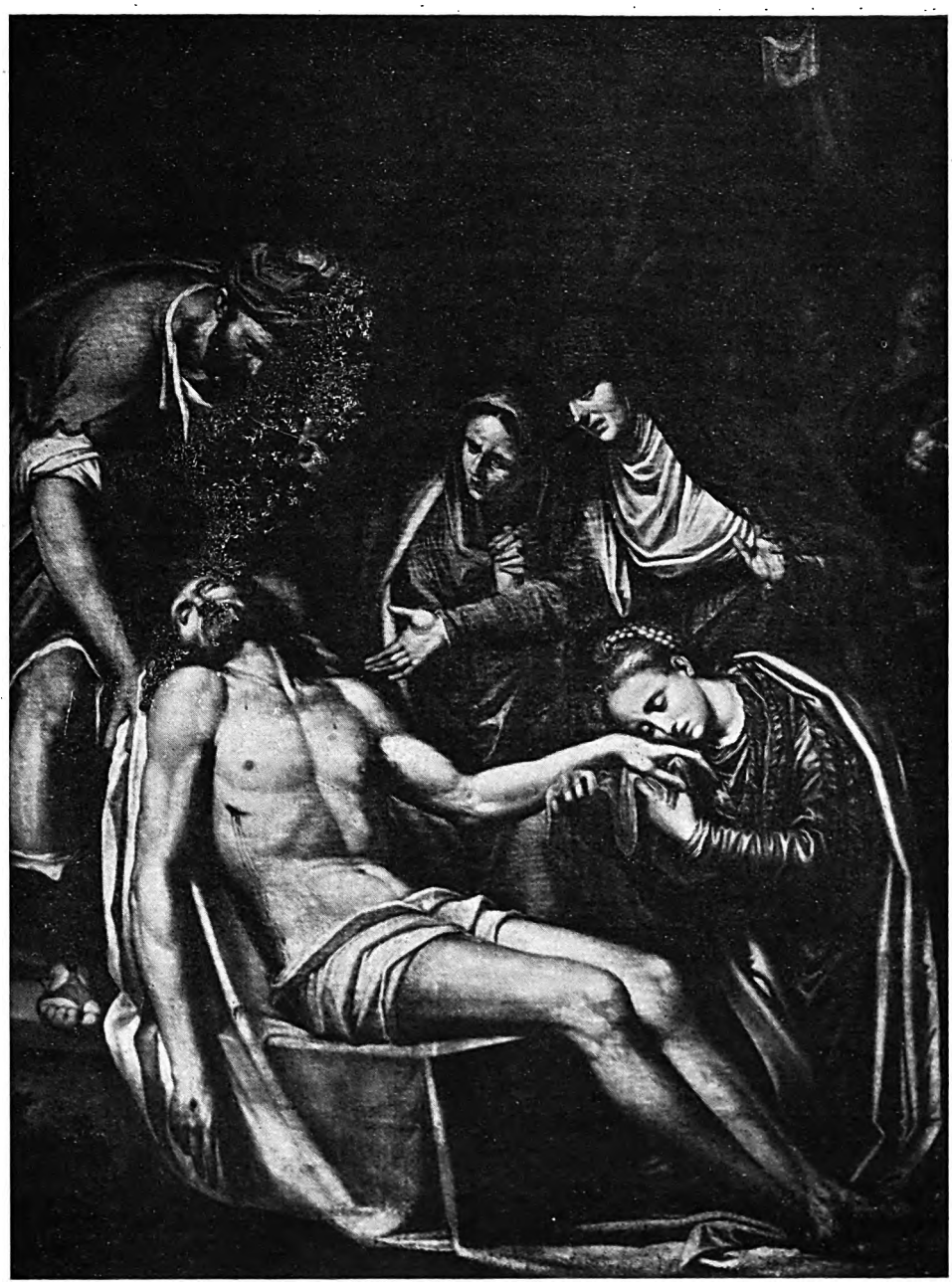


Fig. 50. — Milano, San Fedele. - SIMONE PETERZANO: « Deposizione ».

* * *

Nulla di più alieno dal nostro costume che forzare il significato di questi fatti milanesi oltre i termini della convenienza storica; ma, qualunque ne fosse il livello, si rivelava in essi una certa continuità da quelli, più antichi e più solenni, che abbiamo inteso a definire come lombardi; inoltre, essi venivano a porsi con la forza dell'attualità al servizio di un giovine che si sentiva attratto

Digitized by Google

dal semplice ed abborriva il complesso; e per tutta la sua vita doveva tenersi a una estetica poco meno che elementare. Che poi — nel modesto livello artistico della Milano di quei giorni — i fatti fossero tali da agitare ed accendere le menti, e sollevar dibattiti, e aguzzare gl'ingegni, questo vorremmo dimostrare brevemente.

Alcune prove si cavano persino dalle opere di taluni che sono, per abitudini artistiche, tutto l'opposto dei Campi. Ambrogio Figino, per esempio, a vederlo nel «Sant'Ambrogio» del Museo del Castello, o nel quadro di «Giove ed Iris» dipinto per l'imperatore Rodolfo, oggi nel Museo di Pavia, par consumarsi in una fredda ferocia michelangiolesca, depauperata fino ad effetti neoclassici. Ma nel «Lucio Foppa» di Brera si giova di una certa semplicità, affine a quella che anche il classicista Salmeggia sa ritrovare, quando fa ritratti; e nel 1577 (lo stesso anno del trittico di Antonio Campi a San Marco) dipinge quel curioso notturno del «Cristo nell'orto», già nella Raccola Matszwansky, dove il contatto con Antonio è palese (1).

E perchè il Figino ci è sempre parso notevole nella filosofia delle invenzioni, ci è più grato additare in lui l'incontestabile precorrimento d'un motivo che si credeva proprio del Caravaggio: quello, intendo, della «Madonna del Serpe». Pochi, forse, han rilevato che l'obbligo dell'artista, in quella occasione, fu di dipingere un quadro dedicato a Sant'Anna (per l'altare dei Palafrenieri, in San Pietro); e che, pertanto, è assai strano come dal vecchio motivo della Sant'Anna Metterza venisse fuori quell'altro della Madonna del Serpe, legato piuttosto alle figurazioni dell'Immacolata. Parrebbe necessario credere a una sortita singolare dello stesso Caravaggio, senonchè il Lomazzo, nel lodare il meditativo ecclettismo del Figino, ricorda di lui «una tavola dove ha dipinto la Vergine col Figliuolo appresso, che calca con un piede il collo dell'antico serpente» (*Trattato,* II, 383). Da San Fedele il quadro passò, fin dal '700, in Sant'Antonio dei Teatini, dove si trova anche oggi; ed è sorprendente ch'esso risponda a quello del Caravaggio anche più che la descrizione del Lomazzo non lasciasse presumere. Quel che suonava più singolare nel dipinto del Caravaggio, è, se non erro, nel Cristo fanciullo, l'immaginazione di quel piedino che, quasi a corroborare l'atto materno, si soprammette al piede della Vergine. Rammento di aver lungamente sospettato nell'invenzione insolita un'origine plastica che non mi riesciva rintracciare: quel piede sul piede, quasi ad esprimere una trasmissione di energia da corpo a corpo, mi pareva un motivo da non dispiacere a Michelangelo, che lo suggeriva fors'anche nella Madonna di Bruges, o in un gruppo del «Diluvio». Ma non era ancor la stessa cosa. Ora la spiegazione più naturale mi veniva dal fatto che il motivo si trova già identico e applicato allo stesso soggetto in un quadro del Figino: un michelangiolista milanese che il Caravaggio fanciullo dovette frequentare sicuramente. E quel motivo è troppo singolare, ripeto, perchè si possa pensare a una coincidenza; tanto meno alla ripetizione di un esemplare iconografico generalmente diffuso; chè anzi non so dove se ne potranno indicare altri, all'infuori di questo del Figino che fu prima, e quello del Caravaggio, poi.

Questo allievo del Lomazzo, è anche il più adatto a introdurci nello studio del maestro. Una specie di stregone bonario, folle di metafisica, e di astrologia estetica, nei cui libri pertanto bene si rispecchia l'ambiente del tardo manierismo in Lombardia, con le sue dosi d'arcaismo quattrocentesco, miste agli intellettualismi leonardeschi e classici, alle più curiose forme di simbolismo e, persino, all'idolatria per gli estremi capricci tecnici di un Arcimboldi e di una Caterina Cantona (2). Ma qui vorremmo provare che soltanto l'ignoranza delle innovazioni dei Campi

(1) Si rammenti che il medesimo soggetto venne trattato a lume di notte sia da Antonio Campi (Sacchi, op. cit., pagina 57) che dal Peterzano in due quadri citati dalle vecchie guide milanesi e che dovrebbero trovarsi ancora fra quelli dell'Arcivescovado.

(2) Vedi l'eccellente caratterizzazione della cultura del Lomazzo nella *Kunstliteratur* dello Schlosser.

Digitized by Google

ha impedito di rilevare fin oggi, come anche nelle pagine del Lomazzo se ne trovi un'eco; per giunta, espressa, era da aspettarsi, in forma polemica.

E può ben darsi che i motivi della ostilità del Lomazzo verso i Campi, ch'egli studiosamente evita di menzionare, fossero complicate da ragioni materiali di concorrenza e di rivalità nei lavori tra i cremonesi invadenti e i suoi mediocri scolari; ma ciò non toglie peso alle parti dove si esprime un evidente contrasto di estetiche.

Alcuni passaggi della teoria dei lumi — nella quale il Lomazzo era tanto interessato —, là dove si parla della crudezza usata « da molti pittori di questo tempo i quali sono conosciuti senza che io gli nomini » (Trattato, I, p. 388-389), è difficile riguardino altri che i Campi; un altro

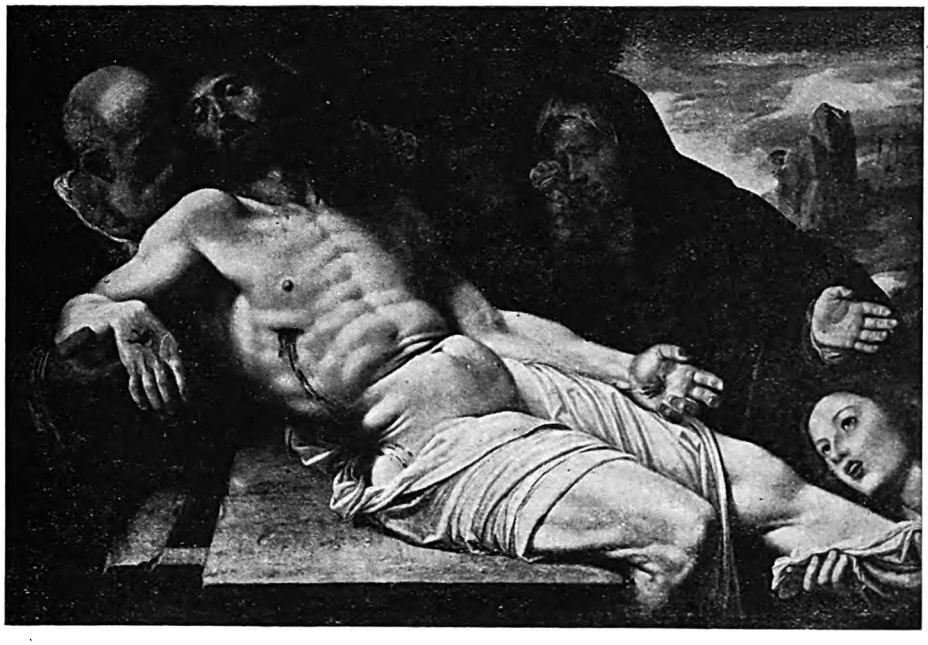


Fig. 51. — Vienna, Museo. - SAVOLDO: « Deposizione ».

passo del « Tempio » (p. 90-91) sembra rivolto contro gli esperimenti d'illusionismo luministico usato dai Campi nella volta di S. Paolo: « Ma se si facesse [nelle volte] venire il lume per fianco o per traverso, si caderebbe nella maniera di alcuni del nostro tempo dei quali perciò le opere riescono spiacevoli, e tagliando i raggi ai riguardanti appaiono rabbiose, non che confuse ».

Ma un riflesso ben più significante del rumore levatosi nell'ambiente pittorico milanese agli esperimenti improvvisi di Antonio Campi è nelle poesie dello stesso Lomazzo. È questa una raccolta pubblicata nel 1587, dove non è pittore amico cui non tocchi qualche elogio (un sonetto, fra gli altri è dedicato ad un quadro di « Angelica e Medoro » del Peterzano), mentre il nome di Antonio Campi non vi compare che fra le righe, e a quale proposito! Ecco qua un orribile, ma pungente sonetto « Contro un pittor moderno »: *L'opre di quello che con gli occhi gonfi | Per poter meglio ancor fuggir la zara | Del lume retto, co 'l foco le schiara | Lodin coloro che qual lui son sgonfi. | Di queste ne son molte nei trionfi | Del Vasaro* (1): *e tal è quella sua chiara* | Pas-

(1) Credo che alluda agli aneddoti vasariani (VI, 205-207) sulle fatiche durate dal Bugiardini intorno al quadro del « Martirio di Santa Caterina » in Santa Maria Novella.

Digitized by Google

sion di Caterina, *e ne prepara | Un'altra tale al Re, perchè più gonfi. | Ma da lor son le Notomie sbandite | E c'habbino il ver lume, ò pur di foco | E l'inventioni ritrovate a grillo | Benchè son vagamente colorite | Come convien a chi nell'arte è fioco | Ma i scudi suoi lo tengono tranquillo.*

E perchè non bisogna molto acume nel riconoscere in questi versi un'allusione satirica al quadro della « Santa Caterina in carcere » di Antonio Campi, cioè proprio contro il dipinto dove l'imminenza delle decisioni caravaggesche era più sensibile, che altro occorre per assicurare che la sommossa dei Campi, parve ai manieristi e ai classicisti milanesi una ribellione bella e buona a tutta la teoria del Rinascimento, così come poco più tardi sembrò alla cricca accademica romana la rivoluzione del Caravaggio? Si pensi che il Caravaggio fanciullo assisteva in Milano a questi tumulti artistici, e non sarà troppo arguire ch'egli, come fu precocissimo, parteggiasse per quelle opere dove poteva intravedere un abbozzo delle proprie tendenze, così semplici del resto, e così poco bisognose di supporto teorico.

Quando si ricordi il ritratto che il Mancini ci lasciò del Merisi adolescente, nei suoi primi mesi romani, è facile immaginare in che forme di sciagurata e inarrivabile « bohème » dovessero versare quei garzoni milanesi, fra i quali, giusto nei giorni in cui si dibatteva pro' e contro i Campi, s'azzuffava di certo anche la piccola canaglia di Caravaggio. Un epigramma dialettale del Lomazzo che s'intitola: « A un penchio da un bez » e che si apre a questo modo: « *El più stenta penchio de tut Miran | A l'è un garzon del Camp e de Figin | Compagn giurà de Togn de Bergamin | E amis tut du d'Andrea che no g'ha pan* »; sopraggiunge a questo punto quasi commovente, perchè si è naturalmente tentati di riconoscervi una effigie del Caravaggio avanti lettera. L'occasione particolare di quest'altra frecciata ci sfugge, ma pare plausibile immaginarla in qualche bega, in qualche rudimentale contrasto di tendenze fra gli anziani e codesti garzoni turbolenti e partigiani che, come si vede, passavano randagi, per fame, dalla bottega dei novatori a quella dei classicisti, dal Campi al Figino; polemizzando orrendamente fra un tozzo di pane e un bassoio di calcina. Ma, per non rubare il mestiere al Ripamonti, chiuderemo ormai questa cronaca di pittura milanese, che qualche anno dopo, nelle mani del Caravaggio, doveva passare in istoria della pittura italiana.

* * *

Se queste nostre ricerche hanno dunque percorso la strada buona, è certo che la vera introduzione al Caravaggio amerà leggersi, d'oggi in poi, in quella serie antichissima di fatti lombardi che, come aduggiati dalla grande ombra del Rinascimento, s'erano perduti nella memoria, o svisati nel giudizio.

Dall'intimità pittorica di taluni trecentisti settentrionali alle sottili ricerche di lumi e d'atmosfera nel Foppa e nel Bergognone; dal « macchiato » iniziale e dagli studi di forma del Moretto al colorismo freddo ed ai « valori » del Lotto, ai preludi di piani luminosi del Savoldo; dalle singolari defezioni dei giorgioneschi di terraferma al romanismo, ma colorito ed illusionistico, dei cremonesi, e poi al rimutarsi improvviso, in senso bresciano, dei più vivaci fra essi, Antonio e Vincenzo Campi; ai riflessi di queste novità nel Peterzano e in altri fatti di cronaca milanese verso il cadere del Cinquecento, è tutta una sequenza di avvenimenti che si concatenano non soltanto con i fragili anelli della filologia, ma con la persistenza di un modo di vedere e di concepire antitetico a tutto il Rinascimento, fosse il classicismo formale e ritmico dei fiorentini e dei romani o il cromatico dei veneti.

Non v'era stata salvezza per l'arte lombarda finchè la si misurava con il metro del Rinascimento. E neppure quando si abusasse di quei canoni territoriali che, nella storia d'una pittura lo-

Digitized by Google

cale, vedono una fuga di stanze senza uscita. Mi viene a mente il fatto di quello studioso ungherese che s'impegnò una volta a trovare una strada che percorresse, senza deflettere, tutta la storia della pittura bolognese da Vitale ai Carracci; e d'un altro che, con una sortita brillante, riesciva a vedere in Altichiero l'arcitrisavolo di Paolo Veronese. Trappole della storia territoriale. Ci auguriamo che, nel fissare talune persistenze secolari di caratteri «lombardi», circolanti dal retroterra veneto fino a Brescia, a Cremona, a Milano, quello non sia stato il nostro metodo. Non s'è inteso fare la storia di tutto ciò che avveniva in quelle regioni, ma soltanto di una tendenza che vi era perenne. Non s'è discorso dello Zenale, ma del Foppa; non del Luini, ma del Bergognone; non del Romanino, ma del Moretto. Ed anche entro i confini di quella tendenza s'è fatto luogo ai riflessi delle idee più prepotenti che provenivano dal classicismo; anzi, s'è riconosciuto che codesti lombardi hanno un loro singolar modo d'accettare il Rinascimento come costume, per eluderlo nel cuore dell'arte. Guai, difatti, a passare per buona quella loro esteriore accettazione, e a cercarvi un metro del giudizio! Il confronto inevitabile coi modelli apparenti ne verrebbe talmente impari che i lombardi sprofonderebbero rapidamente nel limbo del provincialismo. Senonchè è possibile osservare che ogni artista è provinciale nelle parti che non gli stanno a cuore e che pure gli avvenga di dover toccare. Al Vasari, Tiziano pareva «provinciale» nel disegno; figuriamoci i Bresciani cui non premevano norme anche più generali! Trista però quella critica, ostinata a non leggere la controparte del provincialismo bresciano in quella tendenza che ascendeva, per i gradi

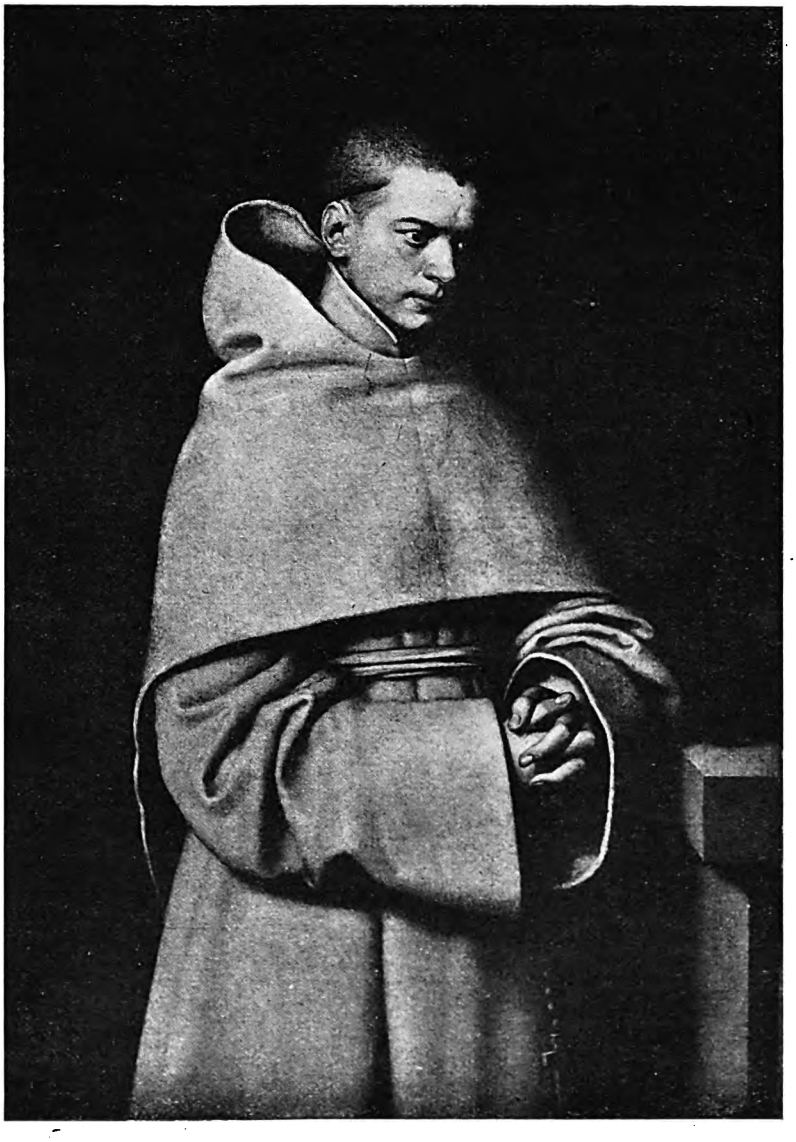


Fig. 52. — Richmond, Collez. Cook. - SIMONE PETERZANO: «Ritratto di certosino».

Digitized by Google

arcaici, verso una classicità propria: la quale dovesse dunque fondarsi su basi opposte a quelle del Rinascimento; sur un naturalismo stilato dal modo del «dare il lume».

Non giunsero al segno, e qui è la tara del loro provincialismo; così che le loro tendenze restano legate a un empirismo affettuoso, a un umore dei particolari dove l'intenzione ultima si può leggere soltanto fra le righe, o suona come un cursus saltuario. Ed è il perchè dall'opere loro abbiamo, di preferenza, tratto frammenti: quelli che si mostrarono i più adatti a ricongiungersi nell'unità di uno stile che fu trovato, per la prima volta, dal Caravaggio.

* * *

Ma anche il Caravaggio ha sofferto e soffre tuttora, come i suoi antenati, di giudizî eterocliti. La condanna di mero naturalismo inflittagli dal Baglione e dal Bellori è senza dubbio ingiusta; ma dà ragione almeno d'una delle due facce dello stile di lui. Assai più sviate ci paiono le interpretazioni moderne. Parlare del Caravaggio disegnatore, o plastico, o colorista, o barocco, è ancora giudicarlo da questa o da quella delle prerogative del Rinascimento, nessuna delle quali gli potrebbe mai convenire. Non così parlare del luminismo ch'è la controparte stilistica della sua ineluttabile naturalezza.

Dalle esperienze luministiche dei suoi precursori, fra cui erano anche quel Lotto che il Lomazzo (in questo argomento, come lombardo, molto più autorevole del Vasari) chiama «maestro del dare il lume», e quel Savoldo in cui il Pino esalta «le ingegnose descrittioni dell'oscurità», il Caravaggio scopre *la forma delle ombre:* uno stile dove il lume, non più asservito, finalmente, alla definizione plastica dei corpi su cui incide, è anzi arbitro coll'ombra seguace della loro esistenza stessa. Il principio era per la prima volta immateriale; non di corpo ma di sostanza; esterno ed ambiente all'uomo, non schiavo dell'uomo. Già il lombardo Lomazzo, sebbene classicista, aveva definito in astratto: «lume è qualità senza corpo», anticipando a suo modo, di tre secoli, il «rien n'est materiel dans l'espace» del lombardo Medardo Rosso. Che cosa importasse questo nuovo stile nei confronti col Rinascimento ch'era invece partito dall'uomo, e vi aveva sopra edificato una superba mole antropocentrica, cui anche la luce era anodina servente, è facile intendere. All'artificio, al simbolo drammatico dello stile attendeva ora il lume medesimo, non l'idea che l'uomo poteva aver formato di sè stesso. Ma quando in un battito del lume una cosa assommasse, e poichè non era più luogo a preordinarla nella forma, nel disegno, nel costume, e neppure nella rarità del colore, essa non poteva sortire che terribilmente naturale. Il dirompersi delle tenebre rivelava l'accaduto e nient'altro che l'accaduto; donde la sua inesorabile naturalezza e la sua inevitabile varietà, la sua incapacità di «scelta». Uomini, oggetti, paesi, ogni cosa sullo stesso piano di costume, non in una scala gerarchica di degnità. E anche di questo concepimento, che direi fatalisticamente popolare, della vita, i precursori del Caravaggio avevan dato per più secoli prove tangibili, se anche non così coerenti come quelle ch'egli ora proponeva ed opponeva alle nuove circostanze.

Di fronte allo soluzione grandiosa ed ottimistica, ma provvisoria, del barocco cui già il classicismo aveva dato l'avvio, la soluzione del Caravaggio trova infatti nell'accordo deciso e perentorio fra il fisico e il metafisico, il segno del proprio valore, amaramente vero e perenne. Ed ogni stile autentico contiene in sè — o ha contenuto almeno fino al principio di questo secolo — la dialettica del dualismo tra natura e visione: naturalezza somma e somma astrazione s'invertono fra sè. Così nella macchia astratta e dirupata dal chiaroscuro caravaggesco, dove alla prima nulla si avvisa se non un collasso tragico e primordiale di luce ed ombra, emerge subitamente, e come per fatale incidenza, l'avvenimento più vero, più tangibile, più naturale insomma, che mai sia stato immaginato ed espresso.

Digitized by Google

Fig. 53. — PAUL CÉZANNE: Interpretazione della « Deposizione » del Caravaggio.

Digitized by Google

Qui è lo sbocco e la fine degli antichi fatti lombardi e insieme l'inizio di fatti nuovi, non tanto italiani, ma europei, che, attraversando il sonno agitato e fumante del vecchio gigante barocco, e senza punto smarrirsi in quei vapori, vengono a riunirsi con i maggiori raggiungimenti moderni.

Dal « cavallo » protagonista della « Conversione di San Paolo » è una via, tortuosa fin che si vuole, ma una via che conduce agli « ombrelli » protagonisti nel quadro del Renoir. O, per portare una prova più direttamente genealogica e stilistica: quando il contemporaneo Rubens copia per diletto, la « Deposizione » caravaggesca della Vallicella, egli la sforza ed altera in ogni senso per il suo travaglio di Sisifo barocco. Ma quando, per sua edificazione, la copia il Cézanne (fig. 53), egli illumina con intelligenza incredibile, dopo quasi tre secoli, la faccia quintessenziale, astratta, metafisica del modello caravaggesco. Nulla meglio di questa constatazione ultima ci può chiarire di che involucro sommamente idealistico si ravvolga la terribile naturalezza del Caravaggio, ultimo dei « lombardi ».

ROBERTO LONGHI

NOTA

Questo articolo era già da più mesi composto, quando è apparso nella *Zeitschrift für bildende Kunst* (1928-29, 11-12) il séguito degli studi caravaggeschi del Dott. Pevsner, dedicato ai « *Caravaggio's Lehrjahre* ». L'autore vi si applica a diffondere e ad esemplificare le nostre replicatissime affermazioni sull'importanza dei Bresciani e dei Bergamaschi e dei Campi come preparatori del Caravaggio. Della intelligente accettazione molto lo ringraziamo. Ci duole invece che, forse la imperfetta conoscenza del significato « lombardo » delle nostre opinioni (al P. pare esser rimasto ignoto il saggio del 1917 su « Cose Bresciane del '500 »), l'abbia portato a concludere in senso veneziano ed in favore del « giorgionismo »; ciò che ritornerebbe in una spiegazione classicista, rinascimentale (e perciò, a nostro vedere, inaccettabile) del Caravaggio. Conseguenza della mancata distinzione, per noi fondamentale, tra « veneziani » e « lombardi » è, nel saggio del P., il tentato inserimento del Romanino, pretto veneziano, nel gruppo schiettamente « lombardo » di Moretto Moroni Lotto Savoldo; un tentativo cui ci eravamo già opposti a suo tempo. In un caso particolare poi, l'indistinzione ci sembra complicata da un errore di ascrizione: al P. infatti è sfuggito che il « San Pietro Martire » di Alzano Maggiore, ch'egli, perchè lo crede del Lotto, cita come modello precaravaggesco, è, invece, del Palma Vecchio; una restituzione (*Vita Art.*, 1926, p. 108) nella quale vedo convenire oggi anche un conoscitore provetto come Adolfo Venturi (*Storia* IX, 4, p. 22). Aggiungiamo qualche altro rilievo suggeritoci dall'articolo del P.

A pag. 278. — Alla storicità dell'affermazione di Federigo Zuccari sul giorgionismo del Caravaggio in San Luigi dei Francesi (riferita dal Baglione), il P. crede di trovare conferma nel tono della lettera dello Zuccari da Pavia, pubblicata dal Ticozzi (*Lett. pitt.* VII, 515) e che, egli soggiunge, sarebbe del 1603-04; senonchè, come s'è già detto nella puntata precedente di questi « Quesiti » (*Pinacotheca*, I, p. 30). quella lettera, e le altre dello stesso mazzetto, non sono che un falso, probabilmente creato dallo stesso Ticozzi. Il P., rileggendola, non mancherà di convenirne. Eccovi per esempio citati, in piena vita ed efficenza, i Campi, ch'eran già tutti arcimorti; ecco arrivare fresco fresco in Lombardia G. Battista Armenino; ch'è un fatto di cinquant'anni prima!

A pag. 281. — Il « Presepio » del Lotto nella Galleria di Venezia è, per noi, soltanto una copia secentesca dall'originale perduto. Occorre però andar cauti nell'immaginare fino a qual segno l'originale potesse fregiarsi di tali caratteri che parrebbero piuttosto esser segnali del tempo cui la copia appartiene.

A pag. 284-286. — Dice il P. che, salvo le guide milanesi dal '600 ad oggi, le brevi menzioni dei dizionari artistici (Ticozzi, Nagler), e due citazioni moderne, le fonti a stampa tacciono del Peterzano. Le cose stanno diversamente. Anzitutto la fonte del Ticozzi è l'impareggiabile Lanzi; e nel Lanzi il giudizio sul Peterzano, in particolare sui quadri di San Barnaba, è tutt'altro che superficiale. Il Lanzi, a sua volta, si appella a quel Lomazzo, che, come s'è visto più su, cita ripetutamente (1584, 1587, 1590) il contemporaneo Simone Veneziano. Ne fa menzione la Pittura trionfante del Gigli nel 1615; e il Biffi (Pitture, sculture e ordini d'architettura) data del 1593 l'« Assunta » del Peterzano già nella chiesa del Cappuccio. Sul finire del '700 lo Zani fornisce tutte le varianti di lezione nel cognome del Peterzano e nel suo modo di firmarsi.

Dal canto suo il P. pubblica oggi alcuni nuovi documenti sul Peterzano; fra tutti utilissimo quello che lo dichiara bergamasco e che viene perciò a chiarire molto naturalmente (tramite Moroni) la nostra spiegazione bresciana e lombarda del pittore. Altri di quei documenti fissano al 1573 la data dei quadroni di San Barnaba, al 1579 lo « Sposalizio di Santa Caterina » nella sagrestia di Sant'Angelo.

Dal catalogo delle opere del Peterzano datoci dal P. togliamo il quadro nella Chiesa di San Paolo, certamente del Salmeggia, cui difatto l'attribuiscono le fonti più sicure, compreso il biografo dei bergamaschi, conte Tassi; mentre vi aggiungiamo i parecchi dipinti di cui è detto nel testo.

A pag. 287. — Il dipinto di Antonio Campi a Sant'Angelo non è un affresco, come crede il P., ma una tela; e non rappresenta la « Liberazione di Santa Caterina », ma, ad esser precisi, « Santa Caterina alimentata in carcere dagli angeli mentre l'imperatrice Faustina e il maresciallo Porfirio vengono a visitarla »,

Digitized by Google

FRANCESCO COZZA

Nel secondo volume delle sue « Vite », Leone Pascoli, imprendendo a narrar quella di Francesco Cozza, esce in questo discorso: « Particolar genio ebbe la gioventù Calabrese, che non « poco dedita era allora alla bella e nobil arte della pittura, con Domenichino. Andaron alcuni « di essi a trovarlo non meno quando fu chiamato a dipingere a Napoli... che prima e dopo, « quando dimorò in Roma ». Questa vicenda della cultura figurativa, in Calabria, non ha, oggi, alcuna risonanza di prove e di documenti. Chi dice pittura calabrese vede, ormai, guizzare in un lampo sulfureo le membra fulminate di un gran santo Pretiano; e, per il nesso celebre Preti-Caravaggio, è portato ad aggiudicare quella provincia artistica alla giurisdizione caravaggesca. Quali, dunque, i nomi ed i fatti su cui poggiava l'asserto dello scrittore perugino? Se ne togliamo il Barbalonga, siciliano, del resto, e non calabrese, codesti allievi dello Zampieri si restringono per noi al Cozza; sia difetto delle fonti o imprecisione dell'informatore. Quanto ai fatti crediamo che non sarebbe impossibile rintracciarli; ma dato che ci si riuscisse, potremmo facilmente estrarli dalla cronaca per introdurli in un brano di storia?

L'esordio del Pascoli deve dunque intendersi come una preparazione di scena: di questo episodio solitario, che è l'arte di Francesco Cozza.

* * *

Quando, prima del 1631, il nostro pittore si presenta, poco più che ventenne, a Roma (1), e si accosta ufficialmente al Domenichino, egli appare, dalle note del biografo, sprovvisto affatto di qualsiasi presunzione personale. Il Pascoli enumera qualche quadretto eseguito per privati sotto la direzione del maestro, ma lascia intendere nel discepolo uno spirito di umiltà volontaria, e come una sudditanza, inchinevole, in ogni caso, agli interessi e alle faccende dello Zampieri: uno spirito che, in certi momenti, si configura negli aspetti della pietà filiale. Tali le notizie, consegnate alla storia, sui caratteri giovanili di questa personalità; mancando, a conforto, la presenza di almeno una di quelle prime opere. Gli archivi moderni poi, hanno raccolto intorno ad essa qualche pittura, fra cui popolarissima, se popolarità trova luogo in questo campo, quella « Madonna del Cucito » che, sebbene dimenticata nella « Vita » del Nostro, ci è pervenuta in tre redazioni diverse, e, come sembra, autentiche tutte (2). Noi non facciamo, per ora, questione di date; ma questa tela è così singolare e mordente di originalità che ci par fatta apposta per servir di suggello a una prima definizione. E, a tale scopo, per quanto non inedita, la presentiamo.

Una ispirazione iconografica da Guido, forzata ad accogliere sostanza e modi personalissimi; il gusto della composizione accalcata, pesante, tratto del Domenichino: tutto il resto è espressione

(1) Esplicitamente il Pascoli insiste sul fatto che il Cozza conobbe lo Zampieri a Roma, e lo accompagnò anzi a Napoli, quando il maestro ci andò per la prima volta.

(2) Oltre l'esemplare qui riprodotto, che si conserva in una raccolta privata di Berlino, esistono quelli di: Roma, Quadreria dell'Ospedale di Santo Spirito; e di Molfetta, Chiesa di San Bernardino, Cappella Passeri (vedi in « L'Arte », 1919, p. 184-185 - M. Salmi « Appunti per la storia della pittura in Puglia », dove l'opera è ascritta a scuola bolognese del sec. XVII).

Digitized by Google

genuina di un artista che non ascolta che se stesso. Son sua immaginazione e diletto i panni rappresi sulle membra sode, e a un tratto spiritati come virgulti, quelle biancherie irte di spigoli e di piani inclinati, quei cincischi a dorso di conchiglia. Nè vorrà negarsi l'originalità di tali evocazioni per esserne le fonti così chiare; chè apparenze di manierismo cinquecentesco, e più, di-

Fig. 1. — Berlino, Collez. privata. - FRANCESCO COZZA: «Madonna del cucito».

vagazioni su temi di disegno nordico e düreriano non possono significare debolezza di temperamento per chi è nato nel 1605. Il colore obbedisce a intonazioni lattee e fredde che persuadono al cangiante: certi azzurri che son bianchi lavandati, appena inaciditi di turchinetto, certi viola scaricati di tristezza, e gialli paglierini innocenti: su tutto l'impressione di un vento fresco e gagliardo che asciuga, batte e ingorga (fig. 1).

Quest'opera è sufficiente a convincere che Francesco Cozza non è un pallido gemello di Antonio Barbalonga.

Digitized by Google

***

La « Madonna del cucito » è visibile, s'è detto, in tre esemplari: e quello che serve di pala d'altare nella cappella Passeri a San Bernardino di Molfetta, fu rinnovato nel 1645 (1). Vent'anni separano dunque l'inizio presumibile dell'operosità del Cozza dal primo suo lavoro

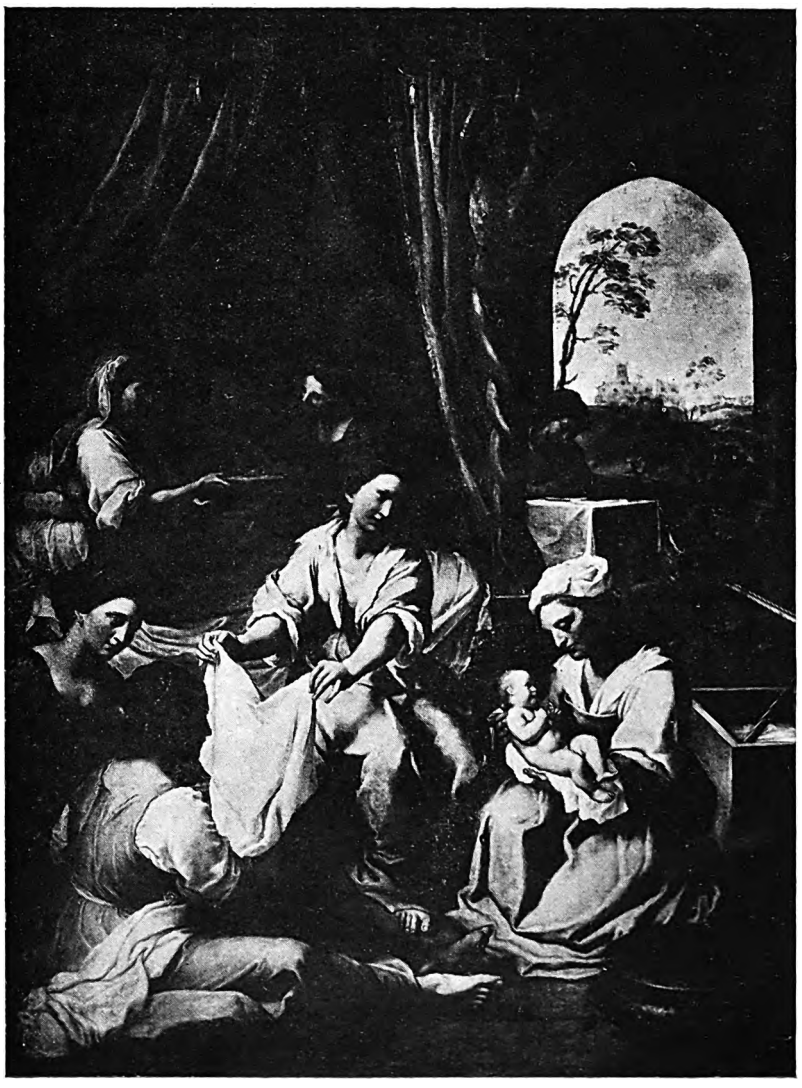


Fig. 2. — Roma, Gall. Colonna. - FRANCESCO COZZA: « Natività della Vergine ».

databile con una certa sicurezza. Resta ora a vedere se qualcuna fra le pitture che di lui conosciamo, o crediamo conoscere, preceda per ragioni di stile, questa data così tarda. Lasciando da parte quei primi saggi che il biografo cita, ma che difficilmente potrebbero rintracciarsi, un indizio

(1) La notizia cronologica è tolta dall'articolo citato di M. Salmi, dove può vedersi riprodotto un altro lavoro del Cozza che orna con la «Madonna del Cucito» la Cappella Passeri. È una « Fuga in Egitto » che il Salmi giudica opera cinquecentesca e veneta.

Digitized by Google

Fig. 3. — Roma, Chiesa del Riscatto. - FRANCESCO COZZA: «la Madonna del Riscatto».

Digitized by Google

cronologico si può dedurre dalla notizia dell'« introdursi » dell'artista in Casa Colonna, a cui segue la commissione per la cupola della Pace. Dice il Pascoli: « Ma volle [il pittore] prima terminare « la figura della Temperanza non perfettamente dal Domenichino compiuta in uno dei quattro pe- « ducci della cupola di S. Carlo ai Catenari... ». Siamo dunque al 1641; le pitture della Pace furon gettate a terra fin dai tempi di Alessandro VII, e l' « operina a fresco » in Casa Colonna non è facilmente reperibile. Ma esiste una tela, in quella Galleria, che occorre restituire al Cozza, e forse, come sembra probabile, fu eseguita appunto nella circostanza di quell'approccio. È una « Nascita della Vergine » (fig. 2) (1) spaziata con timida cura entro un'atmosfera piombina di gusto toscaneggiante; i panni, schiariti nella luce, sono già battuti e come incartapecoriti da quella grafia singolare che si esporrà così decisamente nella « Madonna del cucito », ma cadono talvolta in definizioni di mollezza goffa e imprecisa che tradiscono il satellite del Domenichino. I volti annunziano la ricerca di un modello pulito, impeccabile, canonico, oscillante fra la serietà del Passignano e la classicità dell'Albani; il paesaggio frescamente accennato manifesta una leggerezza di pennello degna di Guido; quella stessa che appare nella replica romana della Vergine cucitrice. Tirate le somme, i caratteri di questa tela non vietano di ritenerla una primizia del calabrese: se primizia può dirsi un'opera compiuta dopo circa quindici anni di noviziato. Per essa vien restituito un nesso storico a quell'atteggiamento che nella Madonna del '45 pareva un po' arbitrario e stravagante. Le lunghe meditazioni del Cozza, quella scelta di un maestro più tenace e pensieroso che dotato e franco; le sue irresoluzioni e timidezze che sole spiegano il suo silenzio di tanti anni, hanno segnato questo quadretto in cui il frutto di studi laboriosi e l'espressione di un gusto maturo traspaiono, ma non osano affrontare il giudizio del pubblico.

Dalla « Nascita » Colonna alla « Madonna del cucito » breve è il passo così nello stile come nel tempo; non tanto però che l'intervallo non sembri sufficiente per collocarvi una pala che dovrebbe esser la prima che il Nostro ottenesse d'esporre nelle chiese di Roma. Due glie ne commisero i Padri conterranei di S. Francesco di Paola, succeduti a reggere la chiesa di Sant'Andrea delle Fratte; e vollero un S. Giuseppe e un S. Carlo: di cui solo il primo oggi rimane. La composizione non ne è felice: un desiderio di semplicità e di ritmi classici e la suggestione di sagome raffaellesche hanno ispirato i moti degli angeli, freddati nello spazio sordo, da una simmetria insipida che richiama astrazioni neo-classiche; ma l'inamabile mantello del Patriarca realizzato ancora coll'aiuto della faticosa e grassa pennellata dello Zampieri, segna una sicurezza maggiore nell'insistenza di quegli arcaismi che l'artista sentiva necessarii alla risoluzione dei suoi problemi interpretativi. L'espressione del panneggio, infine, questo profondo cuore del suo intelletto, viene, dopo il '41 e prima del '45 interamente conquistata. La Madonna richiesta da Molfetta, forte di prove e riprove col bulino e col pennello, è come la conclusione di un ragionamento durato vent'anni e ha tutta la vivacità di una affermazione e di una scoperta.

I pennacchi di Sant'Ambrogio della Massima, eseguiti, crediamo, nello stesso momento, non aggiungono nè tolgono una possibilità alla fortuna queste congetture.

* * *

Due son le opere centrali del pittore calabrese: centrali perchè in esse sembra del tutto risolto ed espresso, nel più desiderabile dei modi, quel problema di stile che nella tela del '45 vien proposto arditamente; oggetto, forse, di fiorenti e « prolisse » conversazioni in casa Carlo Cesi, e tema, certo, di quei precetti che l'artista, secondo il Pascoli, lasciò manoscritti. Appaiono

(1) Nel catalogo moderno, la tela è data al Passignano.

Digitized by Google

nell'una i resultati dei suoi esperimenti quanto alla pittura di cavalletto, nell'altra egli spiega il suo valore applicandolo a una gran decorazione a fresco; e sono ambedue come l'immagine di una mente forbita, temprata, piuttosto che accesa, da un calore di convinzione insuperabile: astratta sempre e quasi distante anche nel fuoco più vivo dell'attuazione.

« Saggio di pittura ad olio nell'anno 1650 » così potrebbe presentarsi, infatti, la pala della « Madonna del Riscatto » (fig. 3): la data, sottoscritta insieme alla firma del pittore, suona coll'autorità di un editto giubilare; nè i caratteri della tela paiono indegni di quell'accento. Il discorso figurativo conserva la fraseologia del panneggio arcaistico e la consuetudine, fissa ormai, dei tipi e di certe risoluzioni notomiche; ma quali discrete professioni di fede, quale trascrizione educata e colta, quale scelta nobilissima di idee e di fatti pittorici! Attraverso la disciplina del Domenichino, la fonte Carraccesca è stata se non raggiunta, toccata, col mezzo, più che altro, di un'analogia morale: ogni ecclettismo, lontano e vicino, è ormai assimilato, superato. Ma un altro fatto artistico è presente con questa tela; un fatto che vorrebbe considerazioni riposate e di un respiro troppo largo per il compito di oggi. Si vuol parlare di quella speciale intensità tangibile e quasi aggressiva che la definizione di certa superficie, nei panni, nelle carni, negli oggetti, assume così in questo quadro come nelle opere di alcuni artisti che svolsero la loro attività vicino e contemporaneamente al Cozza. Il mezzo per cui tali effetti sono raggiunti in tutta la pittura del Sassoferrato, ad esempio, e in qualche quadro di Giacinto Gimignani (fig. 4) è quello appunto di cui il Nostro si è valso nella Madonna del Riscatto. Non le risoluzioni luminose della scuola caravaggesca aiutano ad esprimere l'intenzione di risalto naturalistico, ma uno sviluppo e una applicazione ad oltranza della tecnica bolognese. La pennellata si raffittisce, adesiva, in un lavorio come di felpa, fino a creare delle illusioni di materia coagulata, pietrificata tepidamente, quasi pomice e cera. Qui il manto e la veste della Vergine, la tunica dell'angelo genuflesso e quel sajo bianco crociato che il piccolo Gesù afferra e addita, offrono suggestioni simili: e l'effetto non è già di puro naturalismo nè di realismo brutale, ma di una nuova accademia borghese e tenace, illuminata dalla più ingenua serietà di coscienza. A questo punto occorrerebbe portare in luce l'origine e la formazione di un'arte cosiffatta che matura i primi frutti proprio sul mezzo del secolo, come si suol dire, barocco; e distinguere quale fra i due artisti che ne paiono i responsabili maggiori, debba ritenersi l'iniziatore. Certo il Salvi con la sua pittura monocorde offre tutte le apparenze di una convinzione personale e, a prima vista, parrebbe raccogliere il più gran numero di suffragi; tanto più che il suo capolavoro in Roma, la « Madonna del Rosario » in Santa Sabina, risale al 1643. Ma chi può dire l'azione reciproca

Fig. 4. — Fano, Sant'Agostino.
GIACINTO GIMIGNANI: « Madonna ».

Digitized by Google

di un lungo discipulato comune? La mente del Cozza dimostra sempre un'autonomia un po' caparbia e attivissima; superiore costantemente, almeno colla altezza delle aspirazioni, a quel servilismo per la venustà di una tecnica, che soggiogò interamente il Sassoferrato. Può una predominanza intellettuale costituire una ragione di privilegio nella questione presente? Quando, inoltre, un fenomeno come la pittura di Carlo Dolci ed apparenze sporadiche nella operosità del pistoiese Giacinto Gimignani, accennano a un focolaio che potrebbe divenir causa e spiegazione? Ma, come si diceva, lo svolgersi di questa vicenda esigerebbe uno studio particolare.

* * *

Circa dieci anni dopo aver firmato la pala di Santa Francesca, il Nostro mette mano alla decorazione di un gran soffitto nel Palazzo Pamphili, a Valmontone. È questa la prima volta in cui lo sentiamo valutato, nel suo secolo, alla stregua dei pittori più celebrati. Lavorava infatti accanto a lui, chiamatovi dal dispettoso sdegno di Pier Francesco Mola, il genialissimo Preti; e dipingeva anch'egli un soffitto che il Passeri doveva rammentare; mentre agli affreschi del Cozza, pur incisi dalla mano stessa dell'inventore, non toccò in sorte una nota di ricordo (1).

Eppure nuove parole vengono da questa volta non pittorescamente squarciata ma lucidamente aperta, ad accogliere sotto un cielo argentino gli episodi con cui il mito del « Fuoco », proposto come soggetto, viene illustrato.

L'artista ha saputo costruire come base delle sue immaginazioni, uno spazio profondissimo, poggiato solidamente ai cornicioni delle pareti. Non le incassature architettoniche della galleria Farnese, sfogate a tratti sul quadro preparato di una finestra aperta, e neppure il rorido cataclisma del Cortona, legittimano le apparenze: ma un arbitrio solo, definitivo e semplice come la cornice di un quadro. Non può chiamarsi illusionismo questa supposizione di una sala il cui soffitto coincida col suolo di un paesaggio silvestre che sfonda sul cielo. Il pittore ha chiesto una licenza, promettendo di confermarsi, per il resto, alle regole della più scelta verisimiglianza: e ha insomma svolto il problema decorativo ispirandosi a quei larghissimi brani di paese aperto che, senza pretesti, occupano gli spicchi dell'abside in Sant'Andrea della Valle. Una composizione riposata, uno studio di chiarezza che pare alimentarsi dalla scelta della luce e dei colori sono il carattere e il merito di questa volta. Ogni figura, ogni azione sorge tersa nell'aria che, senza mollezza, inclina al crepuscolo. Su di essa incupisce, dettagliandosi, la fronda di lecci e quercie che Gaspare Poussin non avrebbe ricusati: di sostanza come ferrigna e di un disegno improntato a quel ritmo profondamente classico che ingenera talvolta, per troppo studio di elezione, un senso di naturalezza desolata. Sotto quegli alberi e in abitazioni ciclopiche, fatica armoniosamente una razza di fabbri, di armaioli e di artisti modellati sugli ideali di una tradizione accademica precisa ma non stanca; usata anzi con tutta l'energia di una mano cosciente e fervorosa. Questa mano non è cambiata: i fremiti, le modulazioni di corrente marina che, nei piegami la denunziano sempre con tanta facilità, seguono a increspare le tuniche e i mantelli, ma paion sottomesse e racchiuse in certi limiti di squadro monumentale che distinguono le forme: come può vedersi, ad esempio, nel braccio sinistro del cesellatore o in quello, levato a martellare, del fabbro seduto

(1) L'identificazione della parte del Preti (elemento dell'« Aria ») e di quella del Cozza nelle pitture di Valmontone fu condotta fin dal 1914 da R. Longhi che vi accennò in « L'Arte », 1918, p. 140. In quella recensione, come d'altronde nell'articolo recensito (V. Ruffo « La Galleria Ruffo nel sec. XVII in Messina », *Boll. d'Arte* I, XVII, 1916) si trovano anche quei dati che permettono di assegnare con sicurezza la volta Pamphili agli anni 1660-61.

Digitized by Google

Digitized by Google

Fig. 6. — Valmontone, Palazzo Doria. - FRANCESCO COZZA: « l'Elemento del Fuoco ».

Digitized by Google

a destra (fig. 5); e nella vasta schiena d'eroe che si panneggia contro la ruota della mola (fig. 6). Dovunque poi l'artificio del sottinsù si esprime con accenti di una onestà e di una purezza arcaiche: l'incudine e la corazza che si sta foggiando (fig. 7) si configurano secondo un disegno

Fig. 7. — Valmontone, Palazzo Doria. - FRANCESCO COZZA: « l'Elemento del Fuoco ».

che non usa la prospettiva come un mezzo, ma la ricerca come un fine. E che dire di quell'allinearsi in profondità degli scudi concavi e abbacinanti, pretesto a un gioco ottico che da secoli, crediamo, non interessava più nessuno?

* * *

Se si considera, dunque, il significato dell'arte del Cozza come appare dalle ultime due opere or ora esaminate, sembra chiaro che, sia pur breve, un paragrafo speciale gli compete nella storia pittorica del secolo XVII. A misura che i suoi studi avanzano, noi vediamo questo artista definirsi nei caratteri di uno spirito normativo e riformatore, eccellente sempre, nella conquista di un equilibrio stabilito sulla base della più meditata antologia. Egli nacque in tempo che l'accademia carraccesca era un fatto compiuto: non gli rimaneva dunque che considerarne le manifestazioni e le conseguenze, e farsene seguace. Questo non parendogli abbastanza, e, probabilmente, giudicando che la riforma bolognese non avesse conseguito tutti gli effetti che potevano sperarsene, formulò il desiderio di staccarsi dal suo tempo e si diede il compito di esprimere una edizione personale di quella riforma. Gli affreschi di Valmontone potrebbero, infatti, molto a proposito,

Digitized by Google

Fig. 8. — Roma, Palazzo Altieri. - FRANCESCO COZZA: « Estate ».

Fig. 9. — Roma, Palazzo Altieri. - FRANCESCO COZZA: « Inverno ».

trovar luogo in qualche sala del Palazzo Farnese, e la pala di Santa Francesca emana da una autorità spiritualmente contemporanea di Annibale e di Ludovico; o, almeno, del Reni e del Domenichino.

Il Cozza non si fermò, del resto a questi ottimi risultati, ma procedette innanzi nei suoi ragionamenti pittorici fin dopo il '70: quando già si avvicinava alla morte. Lo dimostrano quei tre

Digitized by Google

Fig. 10. — Berlino, Museo. - FRANCESCO COZZA: « Sante Martiri ».

Digitized by Google

dipinti che ancora qui si presentano: due affreschi e una tela. Ravvisammo i primi in un salone del Palazzo Altieri, in figura di un' «Estate», e di un «Inverno» (1) che ne ornano, incorniciati di begli stucchi, il soffitto; e che annunziano rapidissimi e quasi sintetici passi nel raggiungimento di una verità classica (fig. 8 e 9). Florida l'«Estate», e scintillante, sotto una luce d'acquazzone, di quel tono verderame caro al pittore, ch'è come un minerale tra il diaspro e la malachite, ordina col piccolo scettro stellato spiriti ed emblemi: volteggi isolati e simmetrici dello Scorpione e del Sagittario, gemmei fermagli vegetali e pioggia di pomi ben contati. Ma è all'«Inverno» che aggiudicheremmo la palma della classicità: tetro di ombre tragiche, lampeggiante di falde nevose, composto in una semplicità essenziale che enumera e non lega. Una fredda definizione meteorologica divide lo spazio su cui agiscono e soffrono i messi zodiacali, ripetendo nel volto concorde come un pianto di niobide: creature che, per quell'accordo tra l'austero e il patetico, tra il gesto fisso e magnanimo e l'eloquente ombra del panneggio, ove non soccorresse l'analogia col mondo di Salvator Rosa, sentiremmo quasi annunziatrici dello spirito del Prud'hon.

A quest'ordine di fatti appartiene senza dubbio l'ultimo dipinto, la tela colle Sante Martirî che, nel Museo di Berlino, viene ascritta al Lanfranco (fig. 10). La composizione, distribuita con misura fra la responsabilità di quattro beatitudini, sembra dipendere da un dettato teologale che si conclude in alto, colla duplice persona della Divinità. Dignitosi senza enfasi i corpi, gemelli i volti estatici, conformati a una legge che riflette e assimila tutte le aspirazioni classiche del Seicento; larghi i panneggi, quasi Poussiniani, appena suggellati da qualche inconfondibile orma giovanile. La definizione atmosferica è quella stessa degli affreschi Altieri, astratta, lontana dal fuoco dell'interesse pittorico. Ora questo schiudersi della suprema rota celeste è preparato con una sospensione di vapori soffici e opachi che era come il segreto dei paradisi della controriforma.

Il pennello intriso ormai di tanta esperienza agisce dimessamente ed elude le occasioni in cui sarebbe più ovvio ostentare facilità provetta. Diremmo che la mente dell'artista non fosse più presa da una idea figurativa, ma quasi da una morale e didascalica; sicchè questa sua maniera estrema sembra ripetere la strada di taluno fra i pittori teologi della fine del Cinquecento.

LUCIA L. LOPRESTI

CATALOGO DELLE OPERE

CAPRANICA, Chiesa della Madonna del Piano: *La nascita della Vergine; La morte della Vergine* (fot. Arti Grafiche, Bergamo, n. 5090, 5091).

Sono affreschi, secondo ogni probabilità, giovanili, verso il tempo della *Nascita* nella Galleria Colonna. Vi è notevole, oltre alla definizione arcaica dell'ambiente, un trattamento del panneggio che oscillando tra varie fonti di ispirazione, accusa forti impressioni Reniane. Già attribuiti agli Zuccari, e al Cozza recentemente da Roberto Longhi.

MOLFETTA, San Bernardino: *La Madonna del cucito; La fuga in Egitto.*

ROMA, Quadreria di Santo Spirito: *La Madonna del cucito.*

BERLINO, Raccolta privata; *La Madonna del cucito* (riprodotta dal Voss in «Malerei des Barock in Rom», p. 212).

NAPOLI, Pinacoteca (n. 150): *Sacra Famiglia al lavoro* (vedi Catalogo del 1928, pag. 83-84).

ROMA, Galleria Colonna (n. 148): *Nascita del Battista* (attribuita al Passignano).

ROMA, Santa Maria ad Martyres: 2° altare a sinistra: *Adorazione dei Pastori; Adorazione dei Magi.*

Questi due affreschi, ora guastissimi, che possono genericamente considerarsi anteriori al 1650, rappresentano un

(1) Questi affreschi appartengono evidentemente a quel ciclo di decorazioni che Clemente X Altieri ordinò, durante il suo pontificato (1670-76), nel palazzo di famiglia.

Digitized by Google

periodo in cui la personalità del Cozza, in via di formazione, pativa per la vicinanza degli esempi del Cortona, del Mola e di altri prontissimi temperamenti. Dovettero essere contemporanei ad essi quelli nella cupola della Pace per i confronti con il Padre Eterno del lanternino che ne è l'unico saggio superstite.

ROMA, Santa Maria della Pace - Lanternino della cupola: *Padre Eterno.*

ROMA, San Francesco di Paola - Oratorio attiguo alla Sagrestia: Affresco con il *Crocefisso e San Francesco di Paola.*

In quest'opera sono evidenti le simpatie per la maniera del conterraneo Mattia Preti.

ROMA, Sant'Andrea delle Fratte: 4ª cappella a sinistra: *S. Giuseppe col Bambino e angeli*; 2ª cappella a destra: laterali con *Storie di San Carlo Borromeo.*

ROMA, Sant'Ambrogio della Massima: *Le quattro Virtù Cardinali,* nei pennacchi.

ROMA, Santa Francesca Romana: *La Vergine del Riscatto,* dipinto, firmato e datato 1650.

VALMONTONE, Palazzo Pamphilj: Affreschi nella volta della *Sala del « Fuoco »* 1660.

COPENAGHEN, Museo: Paesaggio con la storia di *Agar e Ismaele,* firmato e datato 1664.

ROMA, Palazzo Altieri: Affreschi nella volta del Salone centrale dell'appartamento ora occupato dall'Ambasciata Giapponese: L'« *Estate* », l'« *Inverno* ».

BERLINO, Kaiser Friedrich Museum: *S. Orsola, S. Agata, S. Caterina, S. Barbara genuflesse dinanzi al Padre Eterno e al Cristo* (attribuito al Lanfranco).

Digitized by Google

UN SINGOLARE OTTOCENTISTA

FORTUNATO DURANTI

1787-1863

Soltanto in un libro del Serra (1), riguardante le Marche, ci è capitato di veder rammentare Fortunato Duranti; ed in tale pubblicazione questi è mentovato essendo donatore di una non trascurabile raccolta di qu.dri al comune di Montefortino (2), paesello montano che, dall'alto di un poggio, tra festoni di viti e sparsi ciuffi di castagni, domina la vasta distesa dei colli piceni declinante a toppe di verdi e di bruni verso il lido Adriatico.

In questo borgo solitario e amenissimo nacque il Duranti il 25 settembre 1787 da Maria Licini e da Luigi (3).

Il censimento del 1851, comprendendolo nei suoi elenchi, lo dà, anche in tale epoca, residente nel paese natale e dall'atto di morte si desume come egli fosse pure colà quando, il 7 febbraio 1863, moriva.

Nessun'altra notizia abbiamo potuto attingere da documenti sicuri (4); ma se un carteggio comunale del 1882 conferma essere stato il Duranti « in uno pittore e negoziante di quadri », e se alcuni disegni ci offrono la documentazione di una diretta conoscenza di monumenti, specialmente romani, dobbiamo ritenere che la vita dell'artista non si sia completamente svolta fra i monti natii; il Duranti deve essersene di certo allontanato: prima forse per compiere i suoi studi e più tardi per le necessità del suo commercio. Se si può inoltre prestar fede ad una notizia tramandatasi in famiglia, che rammenta un naufragio in cui il Duranti pare perdesse molte opere ed un po' di ragione, si deve pensare a viaggi diretti non solo verso Roma.

Da quanto s'è detto si sa dunque che il nostro marchigiano non fu antiquario e munifico collezionista soltanto; egli fu anche uomo d'arte, ed una iscrizione che si incontra entrando nella prima delle salette dedicate da Montefortino alla piccola quadreria Durantiana, ne dà ancora conferma tessendo le lodi del donatore e dell'

ARTISTA · DI · GENIO · STRAVAGANTE ·
NEI · DIPINTI · PERITISSIMO ·

È appunto dell'artista, che qui vogliamo occuparci credendo non privo d'interesse il dare notizia di molti suoi disegni notevolissimi — specialmente se riferiti all'epoca — per il calore

---

(1) Luigi Serra. Le Gallerie Comunali delle Marche. Società Editrice d'Arte Illustrata. Roma, pag. 103.

(2) Da un registro, esistente presso il comune di Montefortino, risulta che una collezione di quadri, fra cui i principali, del Giaquinto e di Mario dei Fiori, fu donata da Fortunato Duranti al comune stesso il 9 settembre 1842.

(3) Tale data (1787), desunta dall'atto di morte, dovrebbe essere cambiata in 1785, se si volesse prestar maggior fede ai dati del censimento del 1851 dai quali risulta, residente a Montefortino, un Fortunato Duranti pittore, celibe, di anni 66.

(4) Ciò pur avendo avuto la gentile e preziosa collaborazione del cav. Arturo Duranti, discendente dall'artista e podestà di Montefortino, al quale dobbiamo i nostri più vivi ringraziamenti per averci molto facilitato nella fissazione dei dati che ricorrono nella prima parte dell'articolo.

Digitized by Google

dell'imaginazione che dinotano e per la geniale e felice arditezza loro nel vedere e risolvere i problemi del comporre, del movimento e della espressione.

Limitiamo ad essi il nostro studio poichè le speranze di trovare importanti rispondenze pittoriche al largo materiale disegnativo possono dirsi, per ora, deluse, un solo autoritratto (fig. 1) (1) ricordando, per certa sua libertà e spregiudicatezza, i caratteri più salienti dell'opera maggiormente notevole che è appunto quella dei disegni (2).

Tale opera si trova divisa fra due collezioni romane, che appartengono ad intelligenti raccoglitori, e la cartella dell'artista presso la Pinacoteca di Montefortino. Più scarso materiale, fino

Fig. 1. — FORTUNATO DURANTI: Autoritratto.

ad ora attribuito ad ignoto del secolo XIX, possiede il Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma. I disegni qui riprodotti se, per la necessaria limitatezza nel numero, non possono dare che

(1) La fotografia per questa illustrazione ci fu gentilmente fornita dal sig. Arturo Marcelletti di Tolentino che dobbiamo qui ringraziare.

(2) Non è improbabile doversi la nostra sfortuna al forse troppo sollecito abbandono delle ricerche visto il nostro principale interessamento al materiale disegnativo, come tale. Considerata l'insistenza dei documenti nel conferire al Duranti la qualifica di pittore e tenuto conto dei caratteri di alcuni disegni - specialmente Madonne - che li definiscono chiaramente studi preparatorî di pale d'altare, si può ritenere per certo che esistano altri dipinti oltre quelli trovati nella Pinacoteca comunale di Montefortino e che qui sotto elenchiamo:

« Autoritratto »; « Ritratto del Cardinale Ercolani » (il catalogo accenna per questo dipinto a una collaborazione con certo Balbeschi). « La Madonna di Foligno » (copia da Raffaello). « Testa della Madonna di Foligno » (copia da Raffaello). « Il trionfo di Apollo » (tondo). « Apparizione di un Santo » (bozzetto). « S. Emidio e S. Carlo » (bozzetto).

Digitized by Google

Fig. 2. — FORTUNATO DURANTI: Disegno.

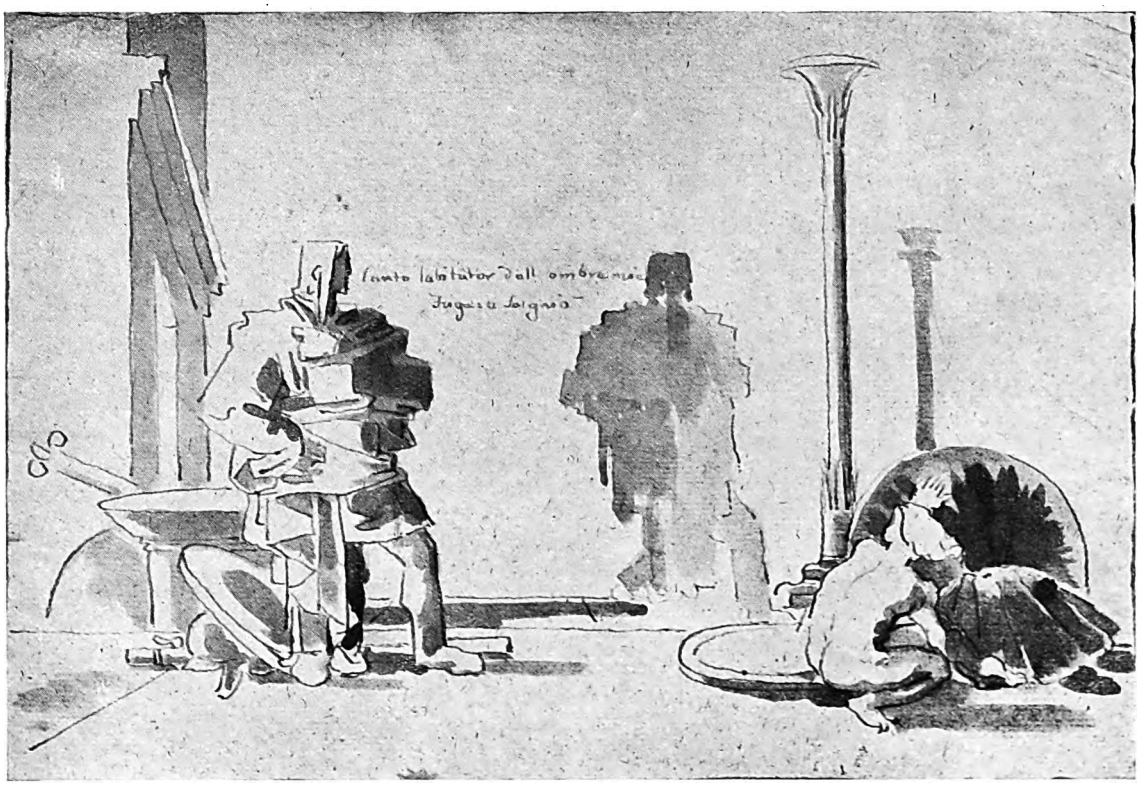


Fig. 3. — FORTUNATO DURANTI: Disegno.

Digitized by Google

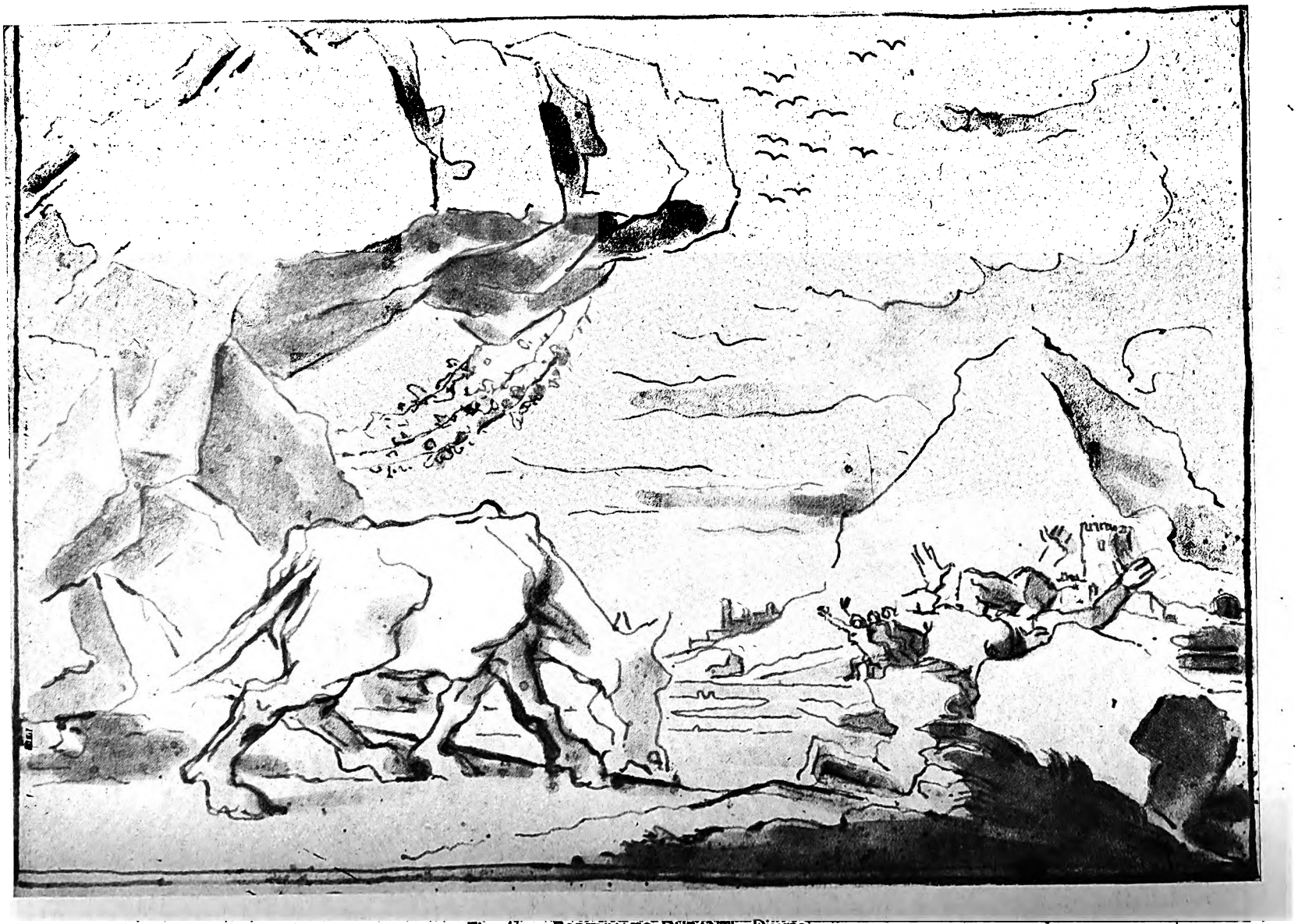


Fig. 4. — FORTUNATO DURANTI: Disegno.

Digitized by Google

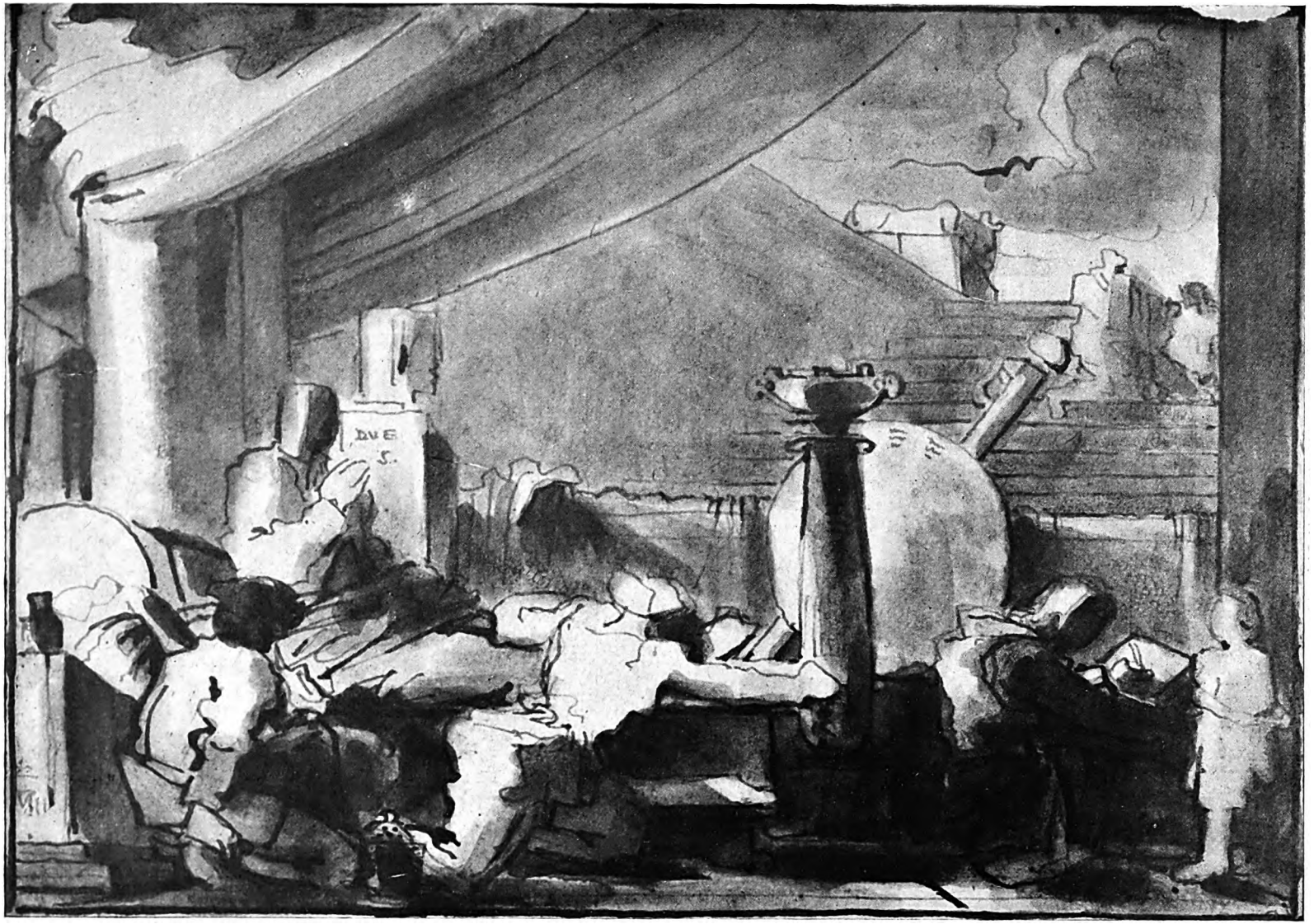


Fig. 5. — FORTUNATO DURANTI: Disegno.

Digitized by Google

una pallida idea dell'opera del Duranti, dimostrano però con chiarezza quanto sia originale, escludendo subito e nettamente la possibilità di trovare ad essa qualsiasi italiano riferimento, specie nel suo tempo. Lo stesso Camuccini, del quale più che d'ogni altro, fra i contemporanei, potrebbe tentarsi un accostamento al nostro stravagante disegnatore, alla prima prova sconsiglia ogni procedere. Vero è che egli nelle primissime idee dei suoi quadri — rapide e sintetiche notazioni — si compiace di movimenti e lumeggiati tutt'altro che accademici, ma resta così schiavo della con-

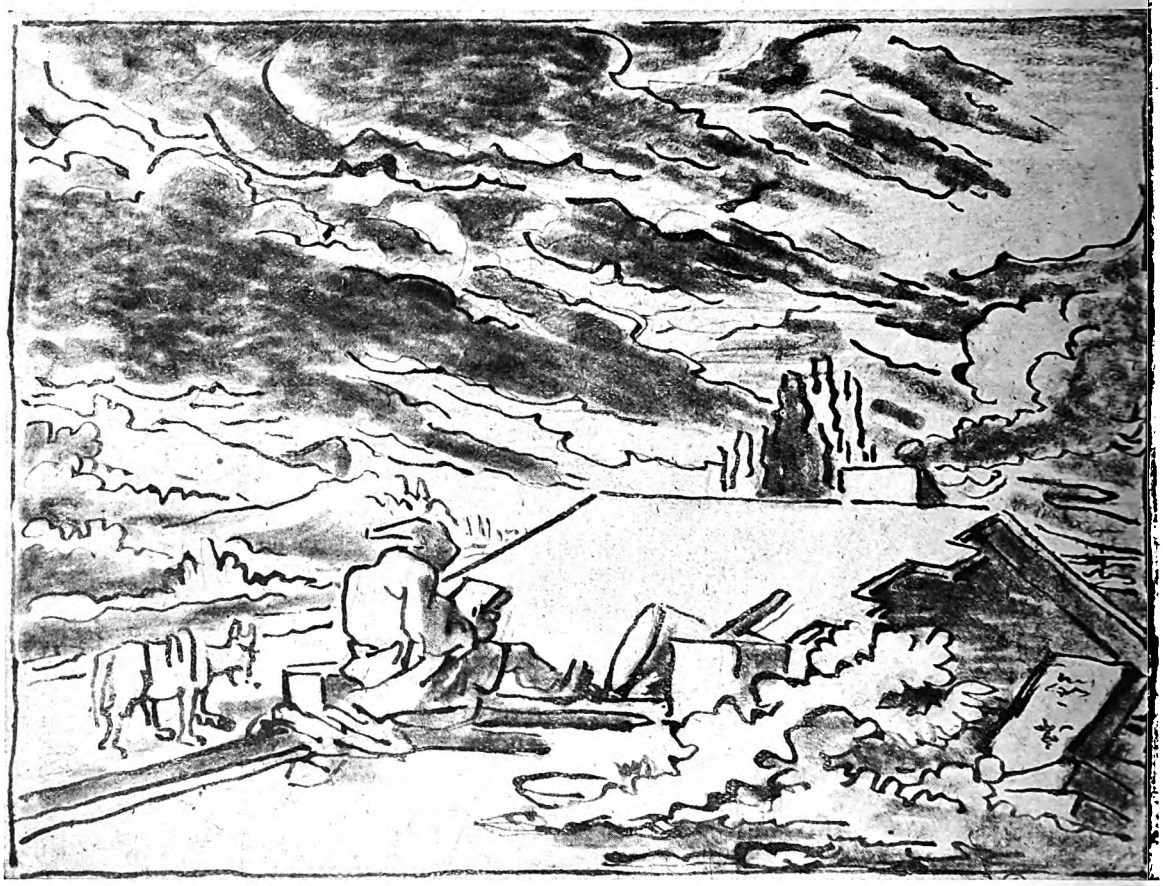


Fig. 6. — FORTUNATO DURANTI: Disegno.

venzionalità rappresentativa del soggetto, degli stili e degli attributi dell'epoca e della plausibilità dell'azione, che tutto un altro mondo ci appare lo spaziar libero e fervido del Duranti nel regno della fantasia. Per magìa della quale le architetture e, talvolta, le stesse scene, comuni non solo con quelle del Camuccini, ma del Sabatelli e del Bezzuoli, dell'Agricola e del Podesti, passate attraverso arditezze di tagli inaspettati, di prospettive visionarie, di trasfigurazioni arbitrariamente geniali, diventano materia incandescente di espressione e nuova; tanto nuova da saltar spesso tutto un secolo per accostarsi stranamente ad alcuni artisti di oggi: ai metafisici e più specialmente al De-Chirico.

Si potrebbe sospettare non estraneo nelle ideazioni del singolare ottocentista, il gusto delle architetture fantastiche del settecento; ed in via generale potrà anche essere ammesso un rapporto

Digitized by Google

in senso di indicazione e di stimolo; ma chi saprà vedere quì, tra questi colonnati, sugli sfondi di queste violente prospettive, in queste lontananze di templi greci o di accigliati torrioni medioevali, l'ombra del Guardi o di Gian Battista Piranesi? E chi potrà sospettarla in questi inattesi connubi di egizio e di romano, in questi arbitrari ordini architettonici, nelle fughe paurose di volte e di arcate e nelle fantastiche colonne fuori legge che impossibili ed immensi astri, da lontani orizzonti, illuminano di strane luci a sbattimenti, a rimbalzi, a fendenti?

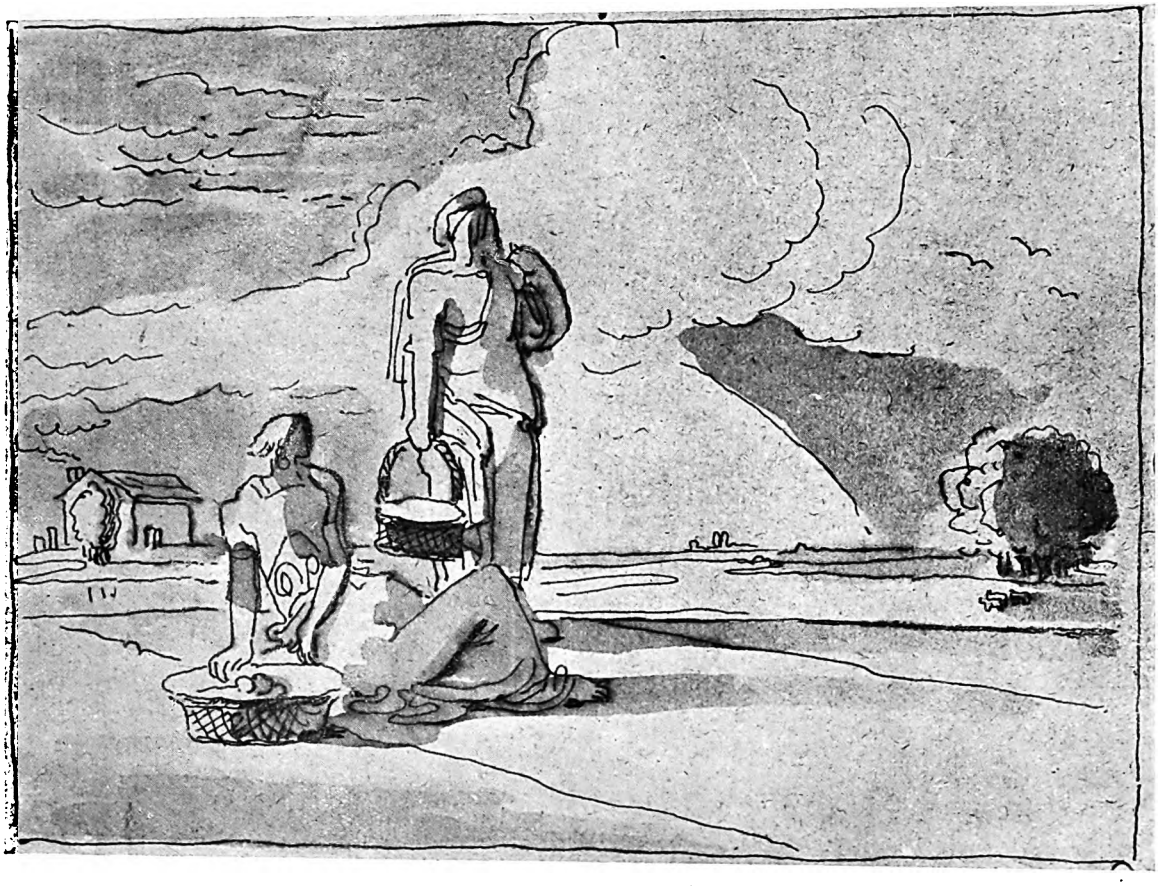


Fig. 7. — FORTUNATO DURANTI: Disegno.

No, non cerchiamo quì quella linfa realistica che mai mancò di scorrere nell'architettura più fantastica del secolo in parrucca.

Cotesto è un mondo costruito da visionari muratori; ed al posto di quei timidi ed accessori riferimenti all'epoca e alle cose vissute, formanti le animazioni dei capricci alla Guardi, una siffatta atmosfera fantastica ed astratta genera avvenimenti che, se di difficile lettura per la singolarità di ideazione, esprimono però quasi sempre un efficace senso di enorme: sia con quella fissità statuaria che sollecita talvolta, anche per gli uomini, l'idea della pietra sbozzata (fig. 2), sia con quel movimento frenetico che esprime le passioni violente o i terrori infrenabili (fig. 4).

Speriamo di aver fatto intendere che le composizioni architettoniche del Duranti contengono già, in loro stesse, tutta un'espressione, come la contengono quei paesaggi rupestri, di rocce e di

Digitized by Google

Fig. 8. — FORTUNATO DURANTI: Disegno.

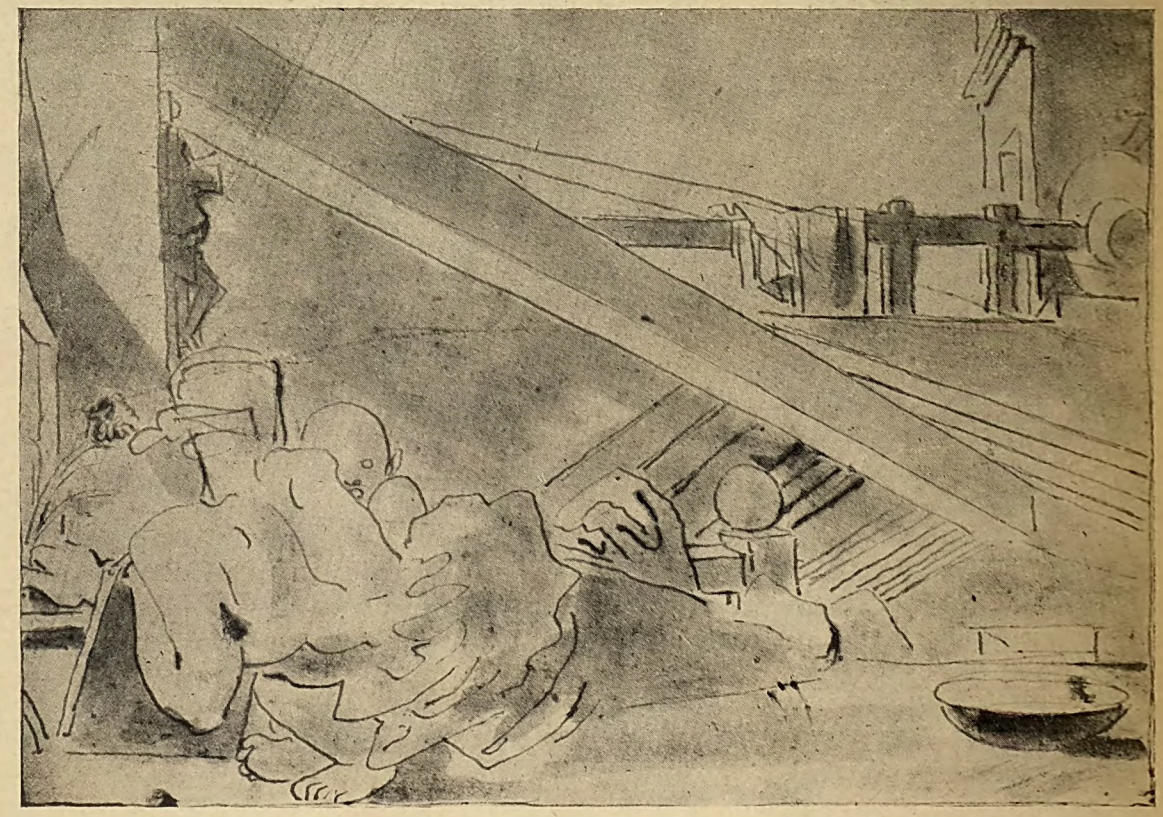


Fig. 9. — FORTUNATO DURANTI: Disegno.

Digitized by Google

caverne, presumibilmente ispirati dagli orridi aspetti della Sibilla e del Vettore. Il racconto dei fatti, nei quali l'incubo e il dramma son note dominanti, intensifica tale espressione con i mezzi più semplici e concisi: le figure, viste per masse potentemente squadrate e poste — per felice intuizione — laddove una logica compositiva stringente le vuole situate, prendono vita da un segno schematico, incisivo, spesso geometrico, segno che, nel suggerire, già esprime. Il chiaroscuro, libero chiaroscuro abilissimo dato da illuminazioni quasi sempre radenti ed a contrasti, interviene,

Fig. 10. — FORTUNATO DURANTI: Disegno.

semplice e sicuro, ad avvantaggiar l'efficacia e a rammentar l'amatore del seicento campano. Crudo linguaggio questo, di blocchi squadrati, di luci ed ombre essenziali. Nessun appello a risorse fisionomiche, mai; all'atteggiamento delle figure e al loro posto nella scena è unicamente affidato il compito di esprimere.

Dal passo ineluttabile di un cavallo apocalittico nascono terrori e fughe precipitose di donne per campagne assolate verso paesi lontani (fig. 4); testa penzoloni, le froge avide annusanti, il cavallaccio incombente esce da un aspro paese di roccia, quinta geniale a quel rincorrersi di colli ridenti che sarà, fra poco, teatro di tragedia e di morte. Efficacissimo il movimento della scena e

Digitized by Google

Fig. 11. — FORTUNATO DURANTI: Disegno.

Digitized by Google

tremendo, accanto all'umano terrore, quell'incedere calmo del male, implacabile come un'avanzante marea lavica. L'atmosfera tragica è resa pienamente. Nel cielo, un appena accennato volo di uccelli, che potrebbe essere di rondini, è un volo di corvi.

Questo mondo, pel risalto del quale non viene disdegnato l'artificio del contrasto, è il più intimo mondo dell'artista singolare. Lo ritrovi nella « Morte del Santo » (fig. 5) nella « Lettura

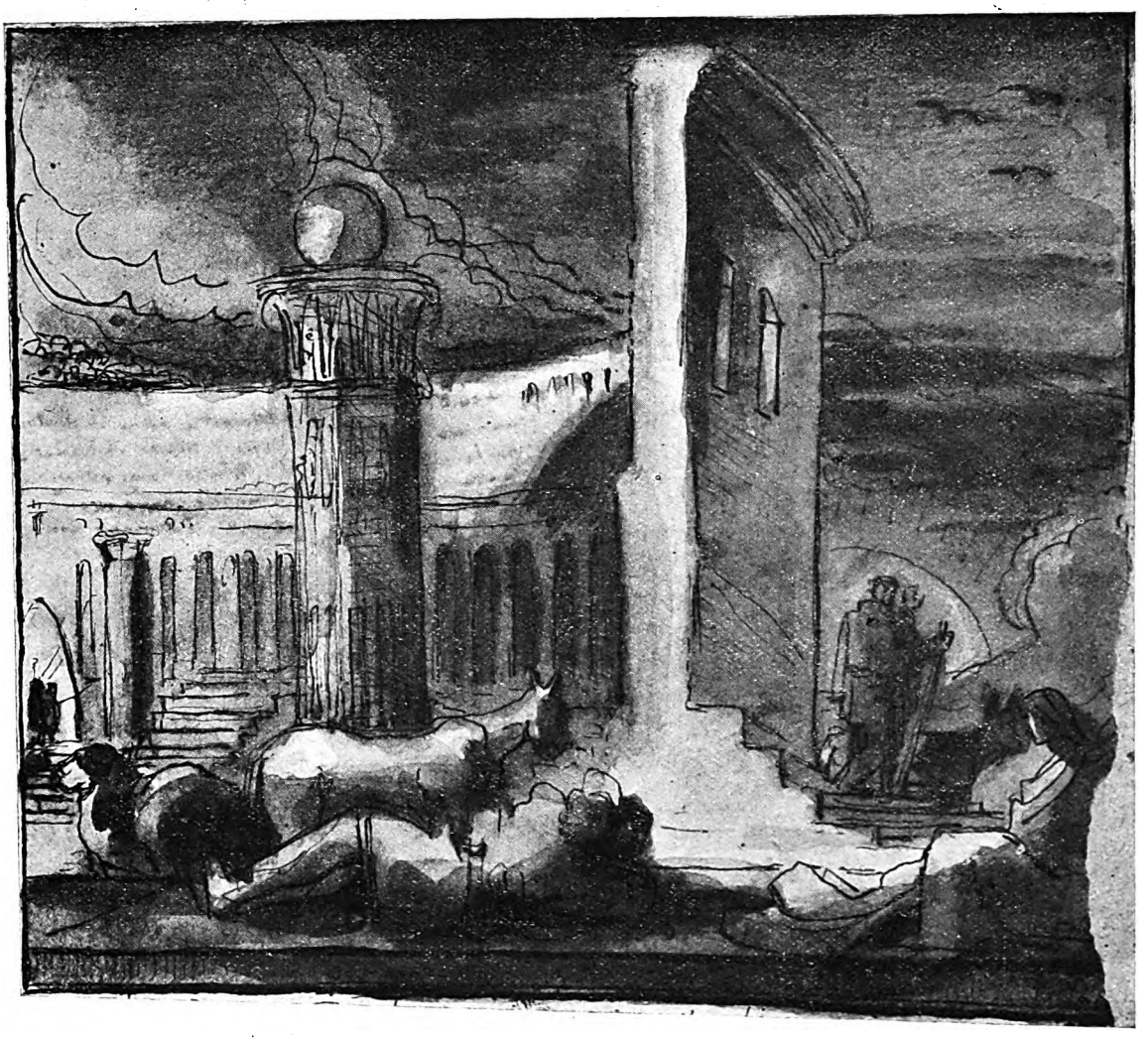


Fig. 12. — FORTUNATO DURANTI: Disegno.

del frate » (fig. 6), in cui l'intangibile serenità del saggio prende rilievo dai paurosi elementi che s'addensano intorno; lo ritrovi ne « L'ombra » (fig. 3), in quella specie di « Giudizio romano » (?) o « Tribunale d'Erode » (?) della figura otto e nelle scene tanto semplici quanto originali, sul tema della maternità, che ne son forse episodi staccati. Una di esse, da sola (fig. 9), potrebbe dar la misura delle possibilità inventive del Duranti; è la madre che difende la sua carne: con amoroso terrore stringe al seno il figliuolo trattenendolo, nascosto, nel recesso segreto; tagliata la scena da una diagonale bellissima, in alto, s'affaccia un lembo di cielo e una strada deserta; la scodella del

Digitized by Google

cibo, stesa forse da una mano trepidante e pietosa, attende, trascurata, da un lato. Originalità davvero rara e felice nella ideazione di questo disegno, specialmente se trattasi, come appare probabile per rapporti con altre opere, di un'attesa per la fuga in Egitto.

Ma non sempre è cotesta fantasia satura d'incubo che ispira; talvolta essa pare placarsi per

Fig. 13. — FORTUNATO DURANTI: Disegno.

sorridere a rappresentazioni mitologiche o a vaghe invenzioni campestri; o per sfiorare — delicata — i soggetti più dolci della religione cristiana. Allora il segno si fa gentile e carezzevole: la mano sembra volare sui fogli per pianeggiare, lieve, le fioriture primaverili dei prati (fig. 7), per esprimere i più gentili sentimenti umani. Questo sereno aspetto dell'arte durantiana accenna poi

Digitized by Google

ad una fusione con l'altro, che diremo pauroso, in un quaderno di piccoli disegni probabilmente del 1835 o 36, cioè della maturità; ed eccoci ad uno stile unitario e serrato che, se perde — più che di originalità — di stravaganza, mantiene intatta la concisa forza espressiva, guadagnando in iscioltezza ed in grazia. Ne faccia fede la figura quindici, che appunto appartiene al quaderno, e il bellissimo «Dioscuro» (fig. 10).

Fig. 14. — FORTUNATO DURANTI: Disegno.

È probabile che i diversi aspetti notati nei disegni di cui ci occupiamo, trovino una certa rispondenza, per gli stati d'animo che rivelano, negli avvenimenti politici e religiosi; infatti, molte notazioni — quasi sempre oscurissime — di cui abbondano i margini e i rovesci, riescono a dipingere un Duranti assai attento e sensibile a simili eventi: anzi talmente marcata è questa inclinazione da condurlo, partendo da una volubilità consueta, in un regno di vero squilibrio.

E se non navigassimo in un siffatto mondo, ci meraviglierebbe l'assoluto mancare, fra le notazioni accennate, di nomi allora maggiormente in voga. Raffaello, Michelangelo, Sabatelli, Callot,

Digitized by Google

sono nomi che ricorrono in un contesto nebulosissimo, ma spesso; mai invece un accenno al Winkelmann o al Canova, al Mengs o al David; neppure una di quelle frasi irriverenti, fatte di stravaganti e fiorite parole, di cui l'artista ama compiacersi, ad esempio, oggi contro i framassoni, domani contro i preti ed i santi. E neanche cenni si trovano dinotanti conoscenze di stranieri disegnatori dell'epoca ai quali il Duranti in un certo senso si accosta per un naturale trasporto alle ispirazioni trascendenti e alle speculazioni filosofiche, per la passione politica e per la stravaganza del costume. Si esita a far nomi per timore di essere fraintesi; ma non sembra sentire, lontana, l'eco delle parole di William Blake sulla emancipazione dalla realtà in grazia al genio imaginativo creatore di forme? Non insistiamo in questioni ipotetiche. Certo è che il Duranti è singolarissimo artista; e si direbbe assolutamente fuori dell'epoca se, fra i suoi disegni, qualche studio non venisse a ricordare, alla lontana, e più che altro per la impostazione, il tempo neoclassico. La fig. 14 dice però come gli schemi d'obbligo fossero sentiti e qualche replica di essa, se qui riprodotta, apparirebbe realizzata con un senso ed un segno che la renderebbero più cara a Pablo Picasso che al Canova.

ALBERTO FRANCINI

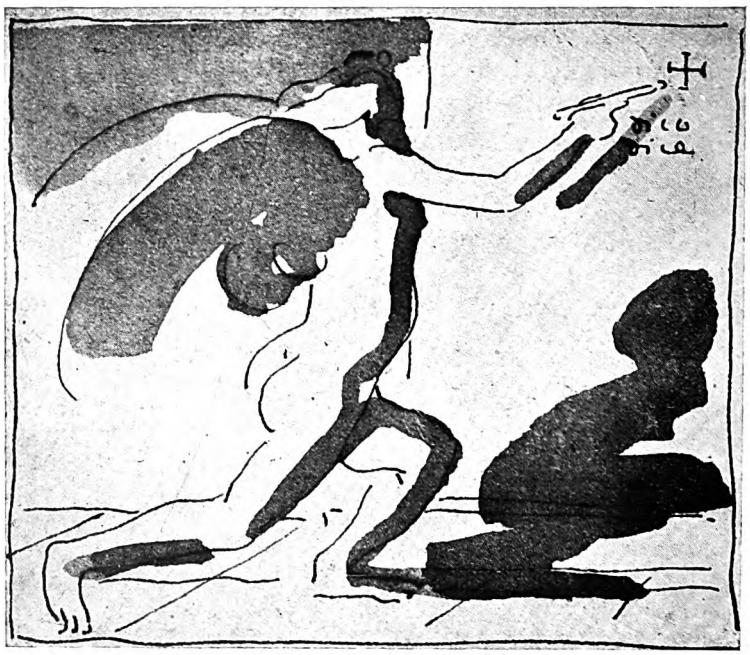


Fig. 15. — FORTUNATO DURANTI: Disegno.

Digitized by Google

ITALIANISMO DI CÉZANNE

Non si vuole qui alludere alla probabile origine italiana del grande pittore provenzale, oriunda secondo alcuni, di Cesena, città delle Romagne (d'onde, si dice, il suo cognome); ma alla psicologia e quindi allo stile di Cézanne, più italiani che francesi; alla sua visione plastica del chiaroscuro; alla conseguente concretezza e architettonicità dei volumi; alla sua espressione eroica e severa: — tutti caratteri, cotesti, che sono particolarmente attribuibili alla grande arte italiana, da Giotto a Masaccio a Michelangelo, ai più spirituali e austeri Veneziani, e, infine, a Caravaggio e a Fattori.

Ancorchè le cause di atavismo fisico non sussistessero, il fatto dell'italianismo di Cézanne è comprovabilissimo, com'è conosciuta la sua costante aspirazione a raggiungere la virilità e gravità d'espressione che son proprie della più grande arte italiana. Sono anche noti e il suo culto per i Veneziani e per i Caravaggeschi (la pinacoteca di Aix possiede un quadro del Preti che formava l'ammirazione e insieme la croce di Cézanne), il suo travaglioso conato per riconquistare, reagendo alla polverizzazione dei tardi Impressionisti e al loro fluido cromatismo, infestonato di esigue mussoline e di dimessi percalli, la robustezza e pesantezza delle forme onuste di significati interiori degli Italiani, la sontuosità grave e austera de' Veneziani fatta di pesanti velluti, di cupi bronzi e di gravitoso pietrame. Si ricordi che Cézanne fu il primo che osò sostituire — con grave scandalo dell'accademia impressionistica — alla stridula orchestra del « plein-air », petulante di clarinetti, di sistri, di campanelli e di saxofoni, i profondi e misteriosi accordi dei violoncelli e dei contrabbassi italiani gravemente singhiozzanti per entro fonde penombre musicali.

Fino ad oggi, nessuno, che io mi sappia, si è preso pensiero di stabilire quanto e come l'aspirazione di Cézanne di riallacciarsi alla sintassi e alla poetica degl'Italiani si è rializzata nell'opera di lui e quale sia il grado di parentela fra l'arte del Provenzale e quella dei suoi archetipi (1).

Già, prima di Cézanne, Delacroix aveva adottato, assimilandola al suo temperamento originalmente moderno, ossia romantico, l'accezione volumetrico-chiaroscurale dei Veneziani, in contrapposto alla visione plastico-lineare che inaugurata dal David sotto l'ascendente della statuaria greca prassitelica, era stata portata da Ingres, con gli apporti del raffaellismo, alle sue estreme conseguenze di raffinamento lineare.

Il padre elettivo di Delacroix — Fromentin lo ha già notato — è Paolo Veronese. E Delacroix stesso considerava il Veronese suo maestro quanto all'interpretazione essenzialmente lirica, soggettiva — ossia romantica — che il Caliari aveva dato agli effetti di luce ed ombra.

Gl'impressionisti e, per essere più precisi, Monet, il Manet nel periodo d'Argenteuil, e Pisarro e Sisley, svolgendo in opposto senso le conquiste del Delacroix, sotto la scorta del montante

---

(1) L'unico che abbia toccato con acume e aderenza al fatto pittorico cotesto argomento è Ardengo Soffici in « *Bilancio dell'arte contemporanea francese* », *Rete Mediterranea*, p. 268.

Digitized by Google

scientismo, erano giunti nell'opera loro alla quasi completa dedizione al mondo degli « effetti », ossia dei fenomeni, sottoponendo lo spirituale al sensorio, sbandendo sempre di più dai loro quadri ogni influsso di trascendenza etica per abbandonarsi sempre più al cosiddetto « stato d'animo », facendo oggetto delle loro opere, anzichè l'universale, il duraturo, lo statico proprio della visione interiore, il contingente, l'episodico, l'effimero proprio dell'impressione.

Prima conseguenza di cotesto mutamento estetico fu l'abbandono, anzi il dispregio di quelli elementi plastico-chiaroscurali che costituirono ognora il modo tecnico-stilistico più adeguato ad una espressione pittorica echeggiante dal profondo dell'anima e rispecchiante gli aspetti di una religiosa perennità cosmica.

Nella lirica pittorica riflettente le vicende dell'aria e della luce, le forme, quali entità plastiche esprimenti il mondo interiore, si liquefanno, si atomizzano, si annullano confondendosi le une con le altre e, tutte insieme, nell'involucro atmosferico-luminoso: le ombre che delle forme sono, al tempo stesso, la premessa e il corollario, si attenuano, si rarefanno anch'esse, intrise dell'azzurro della luce, smangiate dal riflesso dei colori circostanti. Una volta entrati nel corso di una estetica materialista e fenomenica, di conseguenza in conseguenza si dovrà arrivare, anche in pittura, ad una specie di relativismo o collettivismo cromatico-plastico, nel quale l'individualità trascendente delle forme singole (espressione, stile) dovrà venire annullata, giusta la dottrina delle influenze ambientali, dell'obbiettivismo libertario e dell'eguaglianza di fronte alla « legge naturale ».

Cézanne rappresenta in pittura il ritorno ad un imperativo etico e ad un ordine extra-fisico ossia metafisico, e in ciò verte, astrazione facendo dai valori meramente plastici, il suo spirito italiano, ossia cattolico per eccellenza. E a riscontro dell'arte sta l'uomo, il quale fu, difatti, cattolico di fede e di costume, all'inverso della maggior parte degli Impressionisti, il cui spirito religioso, quando ne ebbero arrivò tutt'al più all'immanentismo e panteismo, ma che più spesso furono atei, scettici e materialisti, — come Zola, come i De Goncourt e l'Huysmans della prima maniera.

Il merito grande del Provenzale, quello per cui tutta l'arte di un'epoca dovrà considerarsi derivata dalla sua iniziativa e dal suo travaglio, è di essere ritornato nel solco profondo ed eterno della pittura, scartando tutti gli apriorismi di ricerche tecniche (luminismo, divisionismo, complementarismo) cui aveva indotto l'epoca positivistica: di aver ripreso a dipingere la natura riflessa nel magico specchio dell'anima, vedendola non più sotto specie sensoria o sensibile (aggettivi che dominano tutta l'estetica impressionistica), ma attraverso un'intimità profonda, religiosa, eroica, che la storia ci permette di considerare essenzialmente italiana.

E qui occorrerebbe parlare diffusamente della sostanziale differenza tra il carattere estetico dei Francesi e quello degli Italiani (1). Ma l'argomento è tale che ci porterebbe fuor de' limiti assegnati a questo articolo. Basterà notare che il procedimento creativo degl'Italiani va dall'empirico al mistico e dal mistico all'empirico; scaturisce, cioè, dal doppio ed interferente mistero dell'anima e dei sensi in ciò che essi hanno di più elementare e sorgivo; laddove il procedimento creativo dei Francesi è prevalentemente intellettuale, razionale, dialettico. La regola, si capisce, è passibile, come sempre, di eccezioni e l'osservazione sul peculiare genio estetico dei Francesi non mira a misconoscere i capolavori autentici che da esso son nati.

L'antitesi alla quale ho or ora accennato si può cogliere con evidenza paragonando, appunto, l'arte di Cézanne con quella degl'Impressionisti francesi. Mentre questi si pongono con le loro tele dinnanzi al « motivo » come dinnanzi ad un'equazione (natura-pittura) da risolvere, per Cézanne la pittura è mero linguaggio dell'anima e la natura non è che l'incentivo alla commozione

(1) Vedi Mario Tinti: « Silvestro Lega », 1926.

Digitized by Google

dell'anima: Cézanne dipinge senza preoccupazioni di programmi più o meno rivoluzionarî, ma sotto l'impulso di un'ansia mistica, che lo investe, lo tiranneggia, lo macera; e fa cantare, piangere, urlare la sua dramatica tavolozza. Nulla di edonistico, di descrittivo, di fenomenico nella sua arte. La pittura come la intendono Manet e Monet è di gran lunga superata nelle sue tele. Non si tratta più del « vero attraverso un temperamento » di zoliana memoria. C'è un elemento etico, religioso, trascendente nell'arte di Cézanne che la definizione zoliana non sospetta neppur lontanamente e che è proprio quello per cui l'opera cézanniana si riconnette all'arte dei sommi Italiani: — Giotto, Masaccio, Michelangelo, Tintoretto, Caravaggio...

Cotesto il lato spirituale dell'italianismo di Cézanne, il suo sentimento, non italianeggiante, si badi, al modo del Poussin, ma italiano di polpa, intrinsecamente.

E v'è poi il modo di esprimersi plasticamente di cotesto sentimento, modo strettamente inerente e coerente e quindi anch'esso italianissimo.

Il modo stilistico di Cézanne è tornato ad essere il volume, inteso come rapporto di chiari e di scuri. Le molteplici possibilità di variazione (nell'intensità, nella posizione, nel dinamismo — o nella statica) di tale rapporto costituiscono la sintassi cézanniana. Cotesta sintassi è simultaneamente plastica e coloristica in quanto appunto, è chiaroscurale.

Per tali aspetti Cézanne si manifesta come un erede de' Veneziani, non solo, ma di tutta la tradizione volumetrica italiana, fino alla sua sorgente eccelsa, a Giotto, cioè, titanico estruttore di moli poliedriche, a Masaccio che scolpisce le sue figure a colpi possenti d'ascia per entro massicci blocchi chiaroscurali.

Il lettore di cotesta rivista, già edotto di quistioni attinenti alla pittura, non avrà certamente bisogno che io m'indugi in minuti commenti perchè gli appaia l'intrinseca, sostanziale analogia fra l'espressione plastica del Provenzale e quella dei sommi italiani.

Il confronto da me proposto interessa esclusivamente ciò che vorrei chiamare l'essenza liricoplastica, il tessuto organico della pittura e pertanto esso ha maggior valore se riferito a frammenti d'opere di antichi italiani, oppure ai costoro disegni, giacchè i disegni costituiscono, per così dire, il germe nucleale del loro stile, scarnito di ogni accessorio edonistico e di ogni elemento contingente di gusto e di costume.

Esteso agli altri elementi che formano l'opera d'arte — decorazione, composizione, rappresentazione iconografica — il confronto servirà invece a porre in evidenza la diversità che passa fra Cézanne e quelli artisti, attribuibile particolarmente alla differenza di clima etico e di « civiltà » estetica nel quale essi e lui operarono.

In ciò appunto consistette il dramma artistico di Cézanne: nel trovarsi a realizzare le proprie aspirazioni pittoriche in un'epoca che in nulla coincideva con l'ideale di un'arte austeramente ricca, vigorosa, solenne (« refaire Poussin d'après nature »), nel sentirsi privato del conforto che deriva dai consensi di una tradizione vivente, direttamente tramandata da maestro a discepolo, dalle concordanze di una civiltà che vivesse all'unisono con la sua visione e dalla quale la sua visione fosse rampollata.

È noto quanto d'italiano, almeno come atteggiamento estetico, se non come intrinsechezza di spiriti, fosse già in Poussin. Ebbene l'arcinota frase, che ha subìto le più disparate interpretazioni da parte degli esegeti dell'opera cézanniana, vuol dir proprio cotesto: che Cézanne, attraverso la natura, tendeva ansiosamente le braccia verso la tradizione italiana.

Leon Werth si domandava nel 1914 (1) « Si la perfection de sa peinture » (di Cézanne)

(1) « *Cézanne* » Bernheim-Jeune, editeurs, Paris 1914, Cézanne, par Léon Werth.

Digitized by Google

« est un limite humaine et ferme toute espérance ou elle est au contraire un balbutiement, un préssentiment ».

Certamente: il balbettio di una rinascita, il presentimento di un ritorno della grande pittura architettonica e religiosa come la intesero gl'Italiani: ritorno che sulle orme del grande annunziatore conta oggi i suoi pionieri, ma a realizzare il quale mancano ancora le condizioni di una atmosfera spirituale favorevole, di un *humus* storico ricco di epopea e di misticismo, esuberante di que' fermenti vitali-geniali da' quali traggono la loro linfa i grandi fatti estetici.

E il segreto della cosiddetta « gaucherie » di Cézanne fu tutto lì: volto della sua anima macerata di asceta tutto solo con la sua passione e la sua disperazione « italiane », in mezzo al deserto democratico e fisiocratico della « modernità », come esule in una breve isoletta riemersa miracolosamente da un cataclisma della Storia, ma destinata forse a ridoventare continente, mondo. E in quel sublime accento di disperazione, in quella poesia angosciata d'insoddisfatti aneliti verso la grandezza dei padri consiste l'accento della sua « modernità ».

Modernità: perennità: cotesti termini, solo apparentemente antitetici, riferiti all'arte di Cézanne costituiscono un binomio indissolubile nel quale va cercato il più profondo e recondito significato di essa.

MARIO TINTI

Digitized by Google

CONTESTAZIONI

Nel numero aprile-giugno 1929 della *Rivista d'Arte,* Carlo Gamba nega che le due tavole della *Parabola dei Vignajuoli* e del *Pagamento delle mercedi,* pubblicate in *Pinacotheca,* gennaio-febbraio 1929, possano attribuirsi, come noi sosteniamo, al Bachiacca. E riproduce a confronto, la stampa del Cock (1563), della *Parabola;* che si vede, fra l'altro, nell'« Andrea del Sarto » dello Knapp; ed altra stampa del XVI secolo, delle *Mercedi;* tratte, entrambe, com'è noto, dai perduti affreschi di Andrea, nell'Orto del Convento della SS. Annunziata. Ma i confronti potrebbero estendersi: per esempio, alla replica delle *Mercedi* esistente nella « Brera », e pubblicata dallo Knapp (pag. 29); ad altra replica dello stesso dipinto, che qui riproduciamo; ecc., ecc.

La tesi che il Gamba propone sbrigatamente, esimendosi da ogni esame diretto delle tavole da noi attribuite al Bachiacca, è che esse sieno mere ripetizioni dei due soggetti dipinti da Andrea; « con i caratteri di Andrea ancora palesi, seb-

Ignoto: « Il pagamento delle mercedi ».

« bene deformati da un mediocre copista, e co-
« munque fondamentalmente diversi dai caratteri
« del Bachiacca ». Ed è una tesi che ci pare meno plausibile, quanto più consideriamo gli argomenti, per niente addotti dal Gamba, che dovrebbero poter convalidarla.

Nulla d'inverosimile, in primo luogo, che un artista minore, come il Bachiacca, fortemente influenzato da Andrea, volesse applicarsi ad una libera interpretazione di due soggetti del maestro, assai ammirati e popolari. La variante delle *Mer-*

Digitized by Google

cedi, che qui riproduciamo, era attribuita al Pontormo; ed è molto vicina alla stampa del XVI secolo riportata dal Gamba, e per ciò presumibilmente, all'originale di Andrea. In altre parole, assai più del dipinto che le corrisponde nelle nostre tavole, avrebbe avuto carattere di vera e propria copia.

Ma quando è poi che un'opera deve considerarsi una mera copia? Applicando i criteri del Gamba temiamo che al grado di copia si vedrebbe scadere una quantità di bei dipinti « primitivi » ; che discendono da qualche capostipite con lievissime, in apparenza, alterazioni di atteggiamento, e vestiti sempre degli stessi colori rituali. Quanto alle nostre tavole : è, per esempio, inoppugnabile nelle *Mercedi* (in confronto a ciò che si può congetturare delle *Mercedi* di Andrea del Sarto) il trasporto da un carattere di nobile accademismo, ad un carattere di prosaica facondia, specificamente bachiacchesco. E si scorge, meglio di tutto, nella figura a destra; che quasi si intona al racconto vernacolo, quale un Bonzi avrebbe potuto esprimere molto tempo dopo.

In questa tavola delle *Mercedi,* le modificazioni allo sfondo e al paesaggio sono scarse; e tuttavia non estranee allo spirito del Bachiacca. Ma nella tavola dei *Vignajuoli* esse assumono importanza capitale; e trasfigurano completamente la scena; la quale si ravviva e culmina nell'« invenzione » del vigneto; da noi particolarmente riprodotta a pag. 214 del fascicolo di *Pinacotheca* avanti citato. Il Gamba sembra trascurare, anzi ignorare affatto tale invenzione. E se non si trattasse di studioso così attento, meno ci meraviglierebbe la disinvoltura. È certo, in qualsiasi modo, che il paesaggio della suddetta pag. 214 non è da assegnare a « mediocre copista » ; non fosse che per la ragione che di esso non è la minima traccia nelle testimonianze che ci restano nell'affresco di Andrea.

Da questo punto, ricominciando a svolgere altre considerazioni, accennate mesi addietro, non sapremmo che tornarcene, più convinti, alla nostra ipotesi. E crediamo che essa incontrerebbe minore difficoltà, in chi non abbia avuto diretta nozione delle opere contestate, se, per essere i dipinti, come spesso nel Bachiacca, piuttosto soffocati di tono, la riproduzione non fosse riuscita opaca e snervata.

E. C.

Con questo numero che completa la prima annata (1928-1929), ***PINACOTHECA*** *sospende temporaneamente le pubblicazioni, per poterle riprendere — ciò che sarà al più presto e sicuramente entro il 1930 — con taluni perfezionamenti tecnici i cui particolari verranno comunicati agli amici, in tempo debito.*

Gli abbonati riceveranno di qui a poco l'indice dell'annata ora compiuta.

I ritardatari sono pregati di mettersi in regola con l'abbonamento.

Pubblicazioni e manoscritti relativi alla parte antica dovranno essere spediti a: ***Roberto Longhi,*** *7, via Mogadiscio, Roma (37); quelli relativi alla parte moderna a:* ***Emilio Cecchi,*** *11, Corso d'Italia, Roma (34).*

Tutta la corrispondenza relativa all'amministrazione, dovrà invece essere indirizzata a: ***PINACOTHECA,*** *via Antonio Bosio, 15, Roma (37).*

TULLO GRAMANTIERI, *direttore tecnico gerente responsabile* Tipografia Selecta S. A. I. - Roma, Via Cicerone, 56

Digitized by Google

SOCIETÀ CERAMICA RICHARD-GINORI

Capitale interamente versato L. 20.000.000

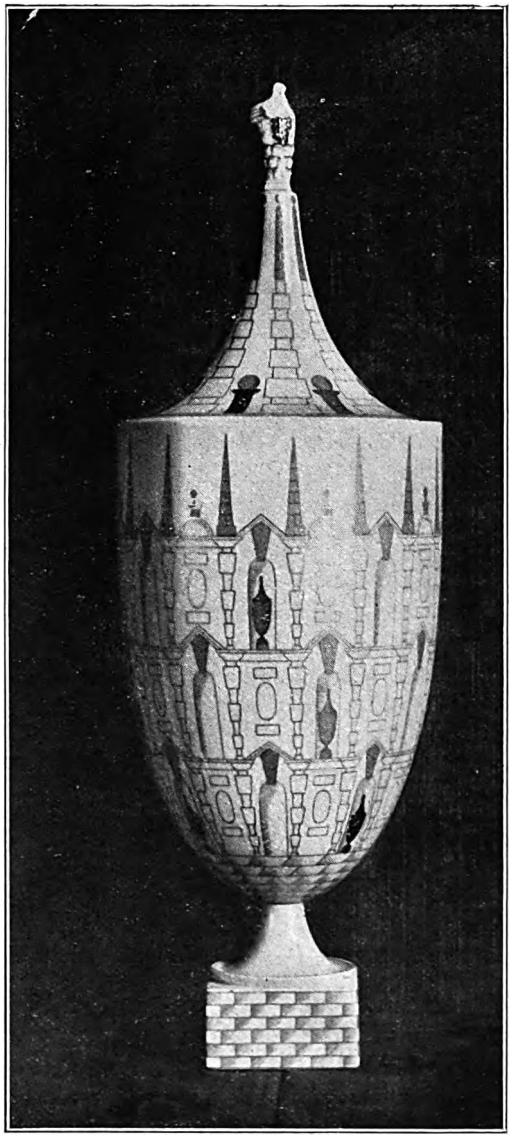
SEDE SOCIALE: MILANO, VIA BIGLI 21

PORCELLANE

MAIOLICHE

TERRAGLIE

COMUNI



PIASTRELLE PER

RIVESTIMENTI

DI PARETI

ARTICOLI IGIENICI

CERAMICHE

D'ARTE

CRISTALLERIE

ARGENTERIE

MILANO - Via Dante 5.
TORINO - Via XX Settembre, 71.
GENOVA - Via XX Settembre, 3 nero.
BOLOGNA - Via Rizzoli, 10.
LIVORNO - Via Vittorio Emanuele, 27.
PISA - Via Vittorio Emanuele, 22.
FIRENZE - Via Rondinelli, 7.
ROMA - Via del Traforo, 147-151.
NAPOLI - Via S. Brigida, 30-33.
CAGLIARI - Via Campidano, 9.

BAGNI DI MONTECATINI

Digitized by Google

S. A. NIPPO CINESE

BORDOLI E GIACOBINO

BOLOGNA
VIA PIAVE, N. 1

ANTICHITÀ
CINESI
PORCELLANE
BRONZI
AVORII
RICAMI
SCULTURE
IN LEGNO
E IN MARMO

MILANO
VIA SERBELLONI, 1

FIGURE
VASI ANIMALI
GIADA
CRISTALLO
DI ROCCA
LAPISLAZZULI
QUARZO VERDE
QUARZO ROSA
AMETISTA ECC.

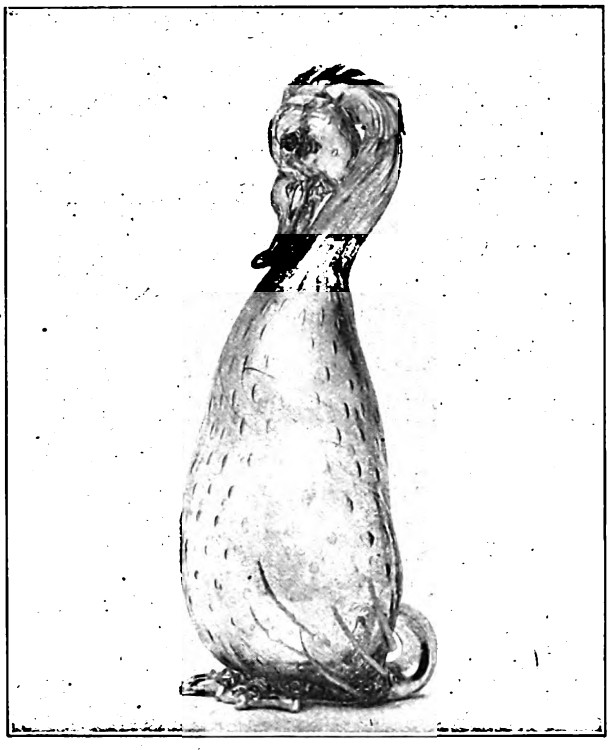
SI GARANTISCE L'AUTENTICITÀ DEGLI OGGETTI ANTICHI

GALLERIA SANGIORGI
PALAZZO BORGHESE
ROMA
VIA RIPETTA 117 - TELEFONO 60-861

Digitized by Google

VETRI SOFFIATI MURANESI VENINI E C.

MURANO - 47 FONDAMENTA VETRAI - TEL. 23-38



SEDI IN ITALIA:

a VENEZIA in Piazzetta Leoncini, 314.
a FIRENZE in Via Tornabuoni, 1.
a GENOVA in Via Roma, 60-R.
a BOLOGNA alle Loggie del Pavaglione, 1M da Richard Ginori.
a MILANO in Via Montenapoleone, 25.
a TORINO in Via Cavour, 7-bis.
a ROMA in Via Condotti, 90.
a NAPOLI da Ducrot in Via Gaetano Filangeri, 36.
a PALERMO da Ducrot, Via Ruggero Settimo, 33
a CATANIA da Camiolo in Via Coppola, 4

SEDI ALL'ESTERO:

ad AMSTERDAM da Fetter in Veteringschans, 79
a BERLINO in Kurfürstendamm, 44.
a BRUXELLES da Wolfers Frères in Rue d'Arenberg, 11-13.
a PARIGI in Place de la Madeleine, 19.
a NEW YORK in Madison Avenue, 584.
a BUCAREST da Barras in Calea Victoriei, 84.
a BUENOS AYRES da Christofle in Calle Florida, 577.
a MADRID da Regium in Caballero de Gracia, 60.
a GINEVRA da Favre e da Goerg.
a VIENNA da Haus & Garten in Bosendorferstrasse, 5.

Digitized by Google

LE ASSICURAZIONI D'ITALIA

SOCIETÀ ANONIMA PER AZIONI COL CAPITALE SOCIALE DI

L. 30.000.000 - VERSATO L. 20.000.000

« LE ASSICURAZIONI D'ITALIA » sono collegate con l'Istituto Nazionale delle Assicurazioni.

« LE ASSICURAZIONI D'ITALIA » assicurano contro i danni dell'Incendio, delle Disgrazie Accidentali e Responsabilità Civile, della Grandine, dei Trasporti, dei Furti e dei Rischi Aeronautici.

Agenzie Generali in tutte le città Capiluogo di Provincia.
Agenzie locali in tutti i Comuni del Regno.

DIREZIONE GENERALE: ROMA - Largo Chigi, n. 218

TELEFONI: 62-434 - 63-330

Telefono dell'Amministratore Delegato: 62 582

MARIO GALLI
RACCOLTA D'ARTE

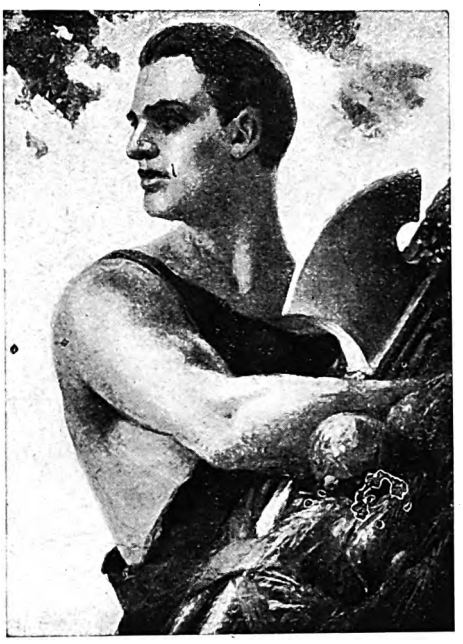
OPERE DEI PRINCIPALI PITTORI TOSCANI DELL'OTTOCENTO

FIRENZE - Borgo Pinti, N. 97 - FIRENZE

Digitized by Google

ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

DIREZIONE GENERALE - ROMA



I capitali assicurati presso l'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI *sono garantiti dal Tesoro dello Stato, oltrechè dalle riserve ordinarie e straordinarie dell'Ente.*

Le polizze, quindi, emesse dall'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI *hanno il carattere e le garanzie dei Titoli di Stato.*

L'ISTITUTO ha adottato svariate forme assicurative adatte ad ogni condizione sociale.

Per le " assicurazioni popolari " non è richiesta la visita medica ed i premi sono pagabili in rate mensili.

Attualmente i capitali assicurati presso l'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI ammontano ad oltre DIECI MILIARDI.

L'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI, che è il regolatore del mercato assicurativo in Italia, ha Agenti generali in tutte le città del Regno, nelle Colonie e all'Estero.

Le Agenzie Generali e le Agenzie Locali rappresentano anche LE ASSICURAZIONI D'ITALIA, Società collegata con l'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI per l'esercizio delle assicurazioni contro i danni: *Incendi, Furti, Disgrazie accidentali e Responsabilità civile, Grandine, Trasporti, Rischi aeronautici.*

Digitized by Google

Digitized by Google

È uscito per cura di ***PINACOTHECA:***

ROBERTO LONGHI

PRECISIONI NELLE GALLERIE ITALIANE

I.

R. GALLERIA BORGHESE

Le ricerche del Longhi su molti dipinti della famosa galleria romana, già bene accolte quando apparvero, a puntate, negli anni I e II di « *Vita Artistica* », ritornano oggi riunite ed aumentate in questo volumetto.

Per più vantaggio degli studiosi, l'autore vi ha, difatti, aggiunto:

I. - Un « Indice analitico delle precisioni » stesse.

II. - Una serie di « Note brevi », dove tutti i 568 numeri della Borghesiana sono concisamente annotati e, talora, corretti; in guisa da costituire una base indispensabile per il definitivo catalogo critico della intiera raccolta.

III. - Una « Bibliografia » speciale e motivata, relativa alla storia della Galleria e de' suoi dipinti, dal 1613 al 1928 (153 numeri).

IV. - Un « Indice degli artisti ».

Di pagine 253, con 49 illustrazioni, legato in tela, il volumetto costa 20 lire. Richiederlo alla *Libreria Modernissima* - Roma. I nostri abbonati lo potranno avere inviando vaglia di lire 15 all' Amministrazione di « *Pinacotheca* »: Roma, Via Antonio Bosio, 15.

Sono disponibili:

alcune annate complete di VITA ARTISTICA 1926

L. 120 *per l' Italia -* ***L. 150*** *per l'Estero*

alcune annate complete di VITA ARTISTICA 1927

L. 120 *per l'Italia -* ***L. 150*** *per l'Estero*

Richiederle a: PINACOTHECA

ROMA - 15, VIA ANTONIO BOSIO - ROMA

Si pregano i ritardatari di voler cortesemente regolare al più presto l'abbonamento di " Pinacotheca „.

Digitized by Google

L'ITALIANO

EDITORE IN BOLOGNA

LA RUOTA DEL TEMPO
SCRITTI D'OCCASIONE
di RICCARDO BACCHELLI
con un disegno di Morandi - Vol. di pp. 150 su carta gialla, 50 copie numerate L. 30 - 400 su carta bianca L. 12.

DOMENICO GIORDANI
AVVENTURE CASALINGHE
di GIUSEPPE RAIMONDI
Vol. di pp. 150 su carta gialla 50 copie numerate L. 30 - 400 su carta bianca L. 12.

PANE BIGIO
SCRITTI POLITICI
di TELESIO INTERLANDI
con una prefazione di V. Cardarelli, e un disegno di Bartoli, L. 7.

IL PERDIGIORNO
PRECEDUTO DA UNA LETTERA AGLI AMICI DELLA RONDA
di LORENZO MONTANO
Vol. di pp. 150 con un disegno di Longanesi
500 copie numerate L. 10.

PROSSIMAMENTE:

NERO E BIANCO di *E. Cecchi*
PASSO DI STRADA di *M. Maccari*
ELIXIR DI VITA di *C. Pavolini*
ASTRID E ALTRE COSE di *V. Cardarelli*
IL BUON NAVIGLIO di *G. B. Angioletti*

e una monografia su

GIORGIO MORANDI

con 30 riproduzioni

PREZZO DEL PRESENTE FASCICOLO: Italia e Colonie: L. 24 - Estero L. 40

Digitized by Google